

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MUSIQUE POPULAIRE ET LA CONTRE-CULTURE AU QUÉBEC
(1967-1973)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE

PAR
ALEX GIROUX

JUIN 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier des gens sans qui je n'aurais absolument pas pu réussir cette épreuve scolaire et l'épreuve de prise de conscience personnelle qui s'y rattache. En tout premier lieu, Dominique Marquis, directrice hors pair, qui a su me laisser la liberté d'articuler mes idées, me tirer les vers du nez pour faire de mes pensées confuses, quelque chose de consistant. Je veux remercier aussi Guylaine Vallée, technicienne à la Grande Bibliothèque, qui m'a ouvert les portes de la Collection nationale où je suis revenu sans cesse pour découvrir le patrimoine musical québécois. Merci à Stéphanie Létourneau, supporter numéro un, pour avoir pris le temps d'écouter passionnément le récit de mes découvertes musicales et historiques. Merci à Patrice Caron pour les nombreuses références. Merci à la famille Côté qui me fascine toujours par leur amour de la musique et de la vie. Merci à Mario et Monique de m'avoir permis de donner le coup ultime et final au chalet en août 2014. Merci à mes amis, particulièrement Pierre, Hugo et Olivier avec qui j'ai découvert la musique quand j'en avais besoin. Merci à ma sœur et ma mère pour les nombreuses chansons chantées et le plaisir partagé. Merci à mon père qui en me défiant me pousse à l'excellence. Merci à Sophie pour les rires, les moments de détente et le maintien d'un régime de vie sain. Merci à Mamie Rolande pour ces derniers moments si agréables.

TABLES DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : Historiographie, problématique et méthodologie	5
1.1 L'histoire culturelle	5
1.2 Historiographie de la définition de « contre-culture »	9
1.2.1 La contre-culture, une idéologie?.....	10
1.2.2 La contre-culture dans les sixties.....	12
1.2.3 L'approche « géolocalisée ».....	18
1.2.4 La contre-culture : des cultures dans la culture.....	21
1.2.5 L'analyse de la musique pour enrichir le concept de contre-culture.....	22
1.2.6 Les pratiques contre-culturelles au Québec.....	24
1.3 Justifier l'étude de la chanson en histoire.....	31
1.4 L'histoire de la chanson au Québec : identité et ouverture.....	33
1.5 Problématique et concepts.....	46
1.6 Sources et méthodologie.....	50
1.7 Périodisation.....	53
CHAPITRE II : Expo 67 et les marges de la contre-culture.....	57
2.1 Expo 67, catalyseur de la contre-culture au Québec.....	58
2.2 Contexte d'organisation des événements musicaux.....	64
2.3 Production commerciale : réception de la musique yé-yé.....	71
2.4 Limites de la reconnaissance d'authenticité.....	77
2.5 Barrière linguistique.....	84

CHAPITRE III : Désaliénation : critiquer, expérimenter, innover.....	90
3.1 Affirmation québécoise.....	91
3.2 Le Baron Philippe.....	98
3.3 La « gang » de L'Osstidcho.....	99
3.4 Les Sinners.....	104
3.5 Le Quatuor du Nouveau Jazz libre du Québec.....	106
3.6 L'Infonie.....	109
3.7 La Sainte-Trinité.....	112
CHAPITRE IV : Utopie et nouvelle conscience.....	118
4.1 Musique et nouvelle conscience.....	119
4.2 Zirmate.....	124
4.3 Robert Charlebois franchit le mur du son.....	126
4.4 Penny Lang chante l'amour.....	129
4.5 Le Jazz libre et la Colonie.....	131
4.6 L'Infonie.....	134
4.7 La Sainte-Trinité veut vivre.....	137
CHAPITRE V : L'impératif communautaire et ses espaces.....	142
5.1 La création collective : le Leitmotiv d'un réseau d'artistes.....	143
5.2 Les rapports entre la scène musicale et le public.....	151
5.3 Développement du sentiment communautaire.....	159
CONCLUSION.....	169
ANNEXE.....	175
BIBLIOGRAPHIE.....	191

RÉSUMÉ

La présente étude explore les fonctions sociale et culturelle de la musique populaire et de ses artistes et le phénomène de la contre-culture des années 1960 et 1970. Les revues *underground* québécoises permettent d'identifier un certain nombre d'artistes ayant contribué à la définition, à l'élaboration et à la diffusion de la contre-culture québécoise. Ces artistes sont le Zirmate, Penny Lang, Robert Charlebois, l'Infonie, la Sainte-Trinité, le Quatuor du Jazz Libre du Québec, Louise Forestier, Claude Dubois, le Ville-Émard Blues Band et les Sinners.

Cette contre-culture s'organise localement à partir de courants d'idées politiques, artistiques et philosophiques venant du Québec et d'ailleurs. Les revues underground qui sont fondées entre 1967 et 1973 témoignent chacune d'une interprétation de ces idées et endossent conséquemment certaines formes artistiques et musicales particulières. La contre-culture qui en découle se définit par le rejet de l'emprise de l'industrie du disque sur la création et la diffusion de la musique, un parti pris pour les démarches artistiques entièrement authentiques et une séparation linguistique assez nette entre les communautés musicales anglophone et francophone.

Les artistes entrent dans le cercle contre-culturel de différentes manières. Ils affirment d'abord leur identité québécoise en se réappropriant les symboles et les traditions québécoises et en proposant une libération individuelle et collective aux Québécois et Québécoises. Ils critiquent ensuite l'état du monde et l'immobilisme culturel par un discours et une pratique musicale avant-gardistes. Ils expérimentent différentes formes artistiques jusqu'à, dans certains cas, en inventer de nouvelles.

Les artistes, surtout grâce à la musique et la poésie, se donnent les moyens techniques et psychiques d'expérimenter une nouvelle conscience libérée associée à l'amour universel et à la connaissance mystique. Ils vivent la contre-culture de façon communautaire en nourrissant mutuellement leur libération par la création collective, le partage de l'expérience quotidienne en communes et l'ouverture à une communauté localisée par l'implantation de lieu de spectacle, de loisir et de création. Des intervenants se greffent à cette communauté grâce à des initiatives diverses lui fournissant des informations, de la nourriture, des vêtements, des services d'aide et de références et de la musique en formats variés. Ces initiatives s'implantent principalement dans les communautés du Ghetto McGill et du Carré Saint-Louis. La contre-culture musicale se transforme dans les années subséquentes sous le poids d'une nouvelle vague d'artistes et l'implosion des grands ensembles comme l'Infonie et le Ville-Émard Blues Band. L'optimisme, l'urgence de la révolution et l'idéal de groupe s'estompent et l'impératif de la carrière prend davantage d'espace.

Mots-clé : Contre-culture – Musique – Chanson – 1960-1970 – 1970-1980 – Québec

INTRODUCTION

Il se produit ces derniers temps à Montréal plusieurs événements qui rappellent combien la musique populaire est devenue au fil des décennies un vecteur d'identité incontournable¹. La musique est sans contredit une industrie lucrative, déplaçant les foules lors de nombreux événements et festivals et dans divers lieux de spectacles, mais à la base, elle est une forme d'expression populaire qui peut véhiculer une multitude de messages. La critique musicale omniprésente dans nos médias décortiquent les différents styles, les influences et les sensibilités des artistes en sachant qu'ils s'adressent souvent à des publics distincts formant une véritable mosaïque culturelle. Dans l'effort de ces différentes institutions de nous sensibiliser à l'évolution de cet « art par excellence », l'incroyable force d'attraction à la fois culturelle, sociale et politique de la musique est évoquée implicitement alors qu'on s'attarde davantage à la description de l'évolution esthétique, technologique et biographique du monde musical et de ses acteurs.

L'étude du phénomène de la contre-culture des années 1960 et 1970 démontre que la musique est capable de participer, voire d'instaurer des mouvements sociaux d'envergure. La scène de l'*acid rock* de San Francisco propage plus qu'une esthétique vestimentaire et de belles paroles psychédéliques, elle a véhiculé une philosophie de vie, des idées, des idéologies et une utopie qui ont façonné la contre-culture et ont rayonné à divers degrés sur l'ensemble de la culture et des mouvements politiques et sociaux de cette époque. La contre-culture américaine, appuyée, il est vrai, par un commerce lucratif qui l'a détournée de sa signification d'origine, s'est disséminée dans tout l'Occident y compris le Québec.

Le Québec des années 1960 et 1970 fourmille d'idées, d'organisations, de

¹ Entre mars 2013 et mars 2014 a eu lieu l'exposition *Les Beatles à Montréal* au musée Pointe-à-Callière pour souligner les 50 ans de leur venue dans la métropole. En mai 2013 s'est ouverte l'exposition sur la *Musique : Le Québec de Charlebois à Arcade Fire* au Musée McCord. Puis le Musée du Rock'n'roll du Québec a pris le relais avec l'exposition *Révolution rock : l'émergence du rock'n'roll québécois du yé-yé au psychédélique (1964-1968)* à partir d'octobre 2014.

militants et de combats où s'est joué son avenir. Cette période tumultueuse voit la pénétration de courants d'idées postcoloniales dans différents milieux à Montréal, des milieux dont les actions en continue favorisent la création d'un climat de révolution et de changements rapides². La publication du livre *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières en 1968 popularise la vision d'un Québec culturellement aliéné par une alliance élitiste monopolisant les pouvoirs³. Ce livre suggère une philosophie de la révolution autant individuelle que collective pour se débarrasser de cette aliénation. Plusieurs revues québécoises discutent ces questions et proposent différentes stratégies. Durant cette période, on note également une convergence des forces indépendantistes du Québec.

Ce portrait très succinct laisse malheureusement de côté toute la sensibilité politique et culturelle émanant d'un milieu musical en pleine effervescence. La musique est la cause principale de certains des plus grands rassemblements de l'époque. Bien que nous savons qu'elle ait eu un impact considérable sur le sentiment nationaliste québécois, il est encore impossible de dire si la musique québécoise a contribué à l'ébauche d'un projet radical équivalent aux idées de la contre-culture américaine. La contre-culture au Québec, bien que récemment abordée par Jean-Philippe Warren⁴ et l'exposition de BAnQ, *Contre-culture : manifestes et manifestations*⁵, est toujours un phénomène méritant une exploration substantielle. Étant donné toute l'importance de la musique pour les sociétés occidentales, l'historien culturel doit considérer son apport global à la culture. La recherche sur l'ébauche d'une contre-culture par les artistes québécois peut permettre d'éclairer cet aspect. Ce mémoire amorce donc l'étude des liens entre la musique et la contre-culture au Québec entre 1967 et 1973.

Le premier chapitre de ce mémoire fournit un bilan historiographique où est

² Sean Mills, *Contester l'empire: pensée postcoloniale et militantisme politique à Montréal, 1963-1972*, Montréal, Hurtubise, 2011.

³ Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique : autobiographie précoce d'un « terroriste » québécois*, Ottawa, Éditions Parti Pris, 1967.

⁴ Jean-Philippe Warren, « Fondation et production de la revue *Mainmise* (1970-1978) », *Mémoires du livre*, vol. 4, n° 1, 2012 ; Jean-Philippe Warren, « Les premiers hippies québécois », *Liberté*, n° 299, printemps 2013, p. 22-24.

⁵ BAnQ, *Contre-culture : manifestes et manifestations*, Textes de l'exposition, 2011.

présenté l'apport théorique de l'histoire culturelle récente. Il est ensuite question de l'historiographie de la contre-culture, autant américaine que canadienne et québécoise. La deuxième partie du bilan se consacre aux fondements théoriques pour l'étude de la chanson, puis à la comparaison des différentes perceptions de la musique québécoise des années 1960 et 1970.

Expo 67 apparaît comme un point culminant de l'évolution musicale au Québec. Les différents pavillons présentent des spectacles musicaux en tous genres. Se rassemblent donc en un seul lieu, toutes les tendances, les pratiques et les artistes participant à la contre-culture musicale québécoise. Une description de l'aspect musical de cet événement et une étude des marges de la contre-culture font l'objet du deuxième chapitre. Il faut déterminer les conditions minimales nécessaires à la considération d'un événement ou d'un artiste comme un producteur contre-culturel efficace et pour quel public. La communauté contre-culturelle, représentée à travers les publications *underground*, discrimine certains phénomènes de l'industrie musicale. Nous pouvons ainsi tracer les marges de la contre-culture musicale québécoise. La production musicale doit se faire autant que possible dans un cadre à but non lucratif, surtout pour les événements les plus significatifs, les festivals et les *happenings*. Tout le processus musical, de la création à la diffusion, doit idéalement se montrer indépendant des lucratives industries artistiques locales et des mouvements artistiques déjà établis. La barrière de la langue favorise également la séparation des artistes locaux en deux scènes musicales relativement indépendantes.

Dans le troisième chapitre, nous discutons de ce besoin à la base de la démarche de création contre-culturelle québécoise, le besoin de se « désaliéner », d'articuler sa liberté en se défaisant des traits imposés par la société capitaliste et la culture dominante. Les artistes québécois vont donc participer à leur manière au vaste mouvement nationaliste québécois. Ils témoignent en ce sens de leur volonté d'affranchir les Québécois de leur domination face aux élites traditionnelles locales et étrangères. Par le biais de leur art, les artistes contre-culturels vont critiquer la société dominante et sa

production artistique. Ils vont ainsi explorer sans complexes les formes musicales et scéniques existantes et dans certains cas, innover pour en créer de nouvelles. Cette démarche articule le souhait d'un changement radical de la société.

La musique contre-culturelle permet à ceux qui la pratiquent et aussi à certains adeptes d'accéder à une nouvelle conscience du monde, une conscience révolutionnaire et utopique. Ce sera l'objet du quatrième chapitre de ce mémoire. Cette nouvelle conscience s'acquiert dans un environnement technologique favorable et une ouverture préalable à l'inconnu. La nouvelle conscience favorise une introspection amenant à la découverte de soi, ainsi que la modification des perceptions, des notions de temps et d'espace, permettant l'expérience du « voyage ». La nouvelle conscience détruit les valeurs égoïstes valorisées dans la société capitaliste pour remettre au cœur des préoccupations humaines, la paix, l'harmonie et l'amour.

Finalement, la contre-culture musicale est un phénomène collectif qui sera examiné lors du chapitre V. Les artistes procèdent à la création en groupe et partagent à travers leur art cet esprit de groupe. Ils se produisent dans des lieux particuliers inscrivant ainsi géographiquement l'existence de la contre-culture. Leur art incite le public à participer au spectacle. Les artistes organisent des événements à grand déploiement pour mieux cultiver collectivement la contre-culture. La musique contre-culturelle favorise donc la création d'une communauté localisée et dont les différentes initiatives et institutions reposent en partie sur la diffusion de leur musique.

CHAPITRE I

HISTORIOGRAPHIE, PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Le croisement de la contre-culture et de la musique dans le cadre d'une recherche universitaire nécessite un long cheminement. Ces deux objets ont été amplement discutés par des chercheurs de divers domaines. Sachant déjà que nous voulions travailler sur le territoire du Québec, nous devons dans ce chapitre faire l'analyse de l'historiographie de ces deux sujets, généralement traités séparément au Québec. Il reste néanmoins nécessaire de jeter un regard international sur la question. Les nombreux travaux provenant de l'étranger ont souvent tenté d'inclure la contre-culture et la musique dans une même étude et souvent à l'intérieur d'un sujet plus vaste. Une procédure assez systématique s'est imposée et nous traiterons au premier point de ce chapitre de l'évolution de l'histoire culturelle. Par la suite, nous tracerons l'historiographie de la contre-culture à l'étranger et au Québec. Puis, nous poursuivrons avec les études sur la musique au Québec en deux parties, les études théoriques et les différentes perspectives historiques. Nous élaborerons ensuite notre problématique et les concepts qui s'y rattachent. Il faudra parler du choix des sources, de la méthodologie avant de terminer avec la périodisation et l'hypothèse.

1.1 L'histoire culturelle

Dans l'optique d'un bilan historiographique ayant comme objet les relations entre la contre-culture et la musique au Québec, il faut replacer cette recherche dans le cadre de l'histoire culturelle, un champ se développant à grande vitesse depuis trois décennies. L'étude de la culture en histoire est un immense chantier à peine entamé qui met à contribution des chercheurs et des théories de diverses disciplines. En 2008, l'ouvrage collectif dirigé par l'historien français Philippe Poirrier permet de tracer un portrait de

l'évolution de ce champ historique dans plusieurs pays occidentaux¹. De manière générale, l'histoire culturelle s'est tout d'abord développée assez spécifiquement dans les divers milieux nationaux, mais elle tend maintenant à faire converger les méthodes et les théories dans un processus d'internationalisation. Selon Roger Chartier, la traduction francophone, souvent tardive, d'ouvrages-clés, comme ceux d'Hoggart et de Thompson², et le travail des historiens spécialistes d'un pays étranger, comme les historiens américains travaillant sur la France³, ont facilité ce processus de partage international. Les techniques empruntées à l'École des *Annales* françaises comme au *Cultural Turn* américain et aux historiens marxistes de Grande-Bretagne servent de bases méthodologiques pour l'étude d'une multitude de nouveaux objets en histoire⁴. Le Québec n'est pas en reste, longtemps influencé par les *Annales*, Yvan Lamonde ne s'étonne pas de voir des historiens s'appropriier le concept d'américanité et d'autres problématiques issues de l'historiographie américaine⁵. Mais les nouvelles perspectives ouvertes par l'histoire culturelle ne se sont pas toujours consolidées par une institutionnalisation subséquente et une conceptualisation ferme du champ. Ce que Carl Bouchard nous montre est l'intégration des questionnements issus de l'histoire culturelle à d'autres champs et également l'ouverture d'une variété de spécialisations comme l'histoire de la presse, l'histoire religieuse et l'histoire des idées⁶. Les spécificités régionales reliées au contexte historique ne sont cependant pas disparues à la suite de ces transferts. Par exemple, le Canada, un pays « biculturel » prônant depuis quelques décennies le multiculturalisme, consacre beaucoup d'études à la question de l'identité⁷.

¹ Philippe Poirrier (dir.), *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie?*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008.

² Roger Chartier, « Postface, l'histoire culturelle entre traditions et globalisation », paru dans *Ibid.*, p. 189-190.

³ Ces ouvrages sont *La culture du pauvre*, de Richard Hoggart et *La formation de la classe ouvrière anglaise*, d'Edward P. Thompson. Edward Berenson, « L'histoire culturelle américaine. L'histoire culturelle de la France vue d'Amérique », paru dans *Ibid.*, p. 51.

⁴ Philippe Poirrier, « Introduction » paru dans *Ibid.*, p. 10-13.

⁵ Yvan Lamonde, « L'histoire culturelle comme domaine historiographique au Québec », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 51, n° 2, 1997, p. 299.

⁶ Carl Bouchard, « L'histoire culturelle au Canada », paru dans Philippe Poirrier (dir.), *L'histoire culturelle*, op. cit., p. 124-126.

⁷ *Ibid.*, p. 130.

Dans ces conditions, les historiens canadiens sont très ouverts aux emprunts théoriques et méthodologiques dans le domaine de l'histoire culturelle.

Pour Roger Chartier, ces problématiques sont « les relations entre culture populaire et culture savante, l'articulation entre les représentations communes et les œuvres singulières [et] les rapports entre discours et pratiques, entre langage et expérience »⁸. Elles auraient fourni le prétexte à la multidisciplinarité nécessaire pour emplir le fossé entre la conception des littéraires et des philosophes pour qui la culture, dite savante, était reliée aux œuvres et à leurs représentations, et la conception des anthropologues qui relevait des « faits de civilisation, de mentalités et de modes de vie »⁹. Une œuvre artistique sera désormais considérée de sa production à sa réception, le contenant est aussi important que le contenu¹⁰. Cette complexification dans l'étude d'un objet culturel historique rend la contribution nécessaire de chercheurs de tous les milieux et c'est en consultant des ouvrages collectifs importants reliés à la culture qu'on se rend compte de ce phénomène¹¹.

Bien sûr, les différentes approches produiront des résultats forts différents. L'héritage de l'histoire sociale et de l'école des *Annales* a d'abord permis de quantifier statistiquement différents phénomènes culturels pour en découvrir les tendances dans la croissance de certains marchés culturels, certaines formes d'art ou certains sujets abordés par l'art¹². La combinaison des techniques d'analyse littéraire avec la pratique historique traditionnelle a cependant permis de mieux comprendre la portée sociale des arts et

⁸ Roger Chartier, *Loc. cit.*, p. 195.

⁹ Denise Lemieux, « Introduction », *Traité de la culture*, sous la dir. de Denise Lemieux, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC, 2002, p. 5-6.

¹⁰ Carl Bouchard, *Loc. cit.*, p. 132; Yvan Lamonde, « L'histoire culturelle comme domaine historiographique au Québec », *Loc. cit.*, p. 291.

¹¹ Denise Lemieux, *Traité de la culture*, *op. cit.*; Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques, *1937 un tournant culturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009; Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

¹² Phénomène visible dans la synthèse de Linteau, Durocher, Robert et Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1991 et avec plus de concision chez Guy Bellavance, « La culture québécoise et ses politiques : entre *mainstream* mondial et contre-courants identitaires », *Musées*, vol. 18, n° 1, 1995, p. 30-34.

l'historicité des objets culturels. Par contre, ce sont les *Cultural Studies* ou « études culturelles », un courant sociologique de plus en plus populaire, qui ont mis en évidence la réflexivité¹³ des phénomènes culturels. Voilà l'objectif de cette approche : « saisir comment, selon les contextes constamment reformulés, l'identité des différentes pratiques culturelles détermine les relations qui y ont cours et comment ces identités sont déterminées à leur tour par ces pratiques¹⁴ ». François Yelle est d'avis que les travaux de certains historiens culturels se rapprochent de cette vision de la culture née en Grande-Bretagne, adoptée et adaptée dans certains milieux savants américains¹⁵. L'un des exemples les plus frappants de ce phénomène est l'étude de l'historien Sean Mills sur les mouvements militants montréalais entre 1963 et 1972¹⁶.

Contester l'empire est avant tout une histoire des idées postcoloniales où leur circulation dans les milieux universitaires et d'avant-garde montréalais mène à une convergence des mouvements qui ne peut que s'appréhender grâce à une vision de la culture semblable à celle des *Cultural Studies* ou celle désormais permise grâce à l'évolution de l'histoire culturelle¹⁷. La mise en relief de la pénétration des idées postcoloniales a permis à Mills de démontrer les échanges intellectuels entre des mouvements sociaux aussi variés que celui des noirs, des femmes, des étudiants et des syndiqués tout autant que l'adaptation de ces modèles théoriques à la réalité québécoise et montréalaise. Il conjugue ainsi dans sa démarche les champs de l'histoire politique, de l'histoire sociale et de l'histoire culturelle qui sont désormais liés. Ceci lui permet de mettre en évidence un « climat » de contestation favorable à la convergence des mouvements à Montréal dans cette période, mais aussi la perméabilité de la société

¹³ Andy Bennett, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume! La revue des musiques populaires*, traduit par Jedediah SKLOWER, vol. 9, n° 1, 2012, p. 25.

¹⁴ Citation de François Yelle, lui-même paraphasant Larry Grossberg dans François Yelle, « Cultural studies, francophonie, études en communication et espaces institutionnels », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 47, 2009, p. 70.

¹⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶ Sean Mills, *Contester l'empire: pensée postcoloniale et militantisme politique à Montréal, 1963-1972*, Montréal, Éditions Hurtubise H M H Limitée, 2011.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

québécoise aux idées étrangères¹⁸. L'ouvrage de Mills permet aussi d'enrichir considérablement notre vision du militantisme de cette période, trop souvent axée sur l'action politique des mouvements nationalistes comme le RIN, le PQ ou le FLQ. Ces mouvements sont d'ailleurs aussi influencés par les idées postcoloniales¹⁹ et sont donc dépendants de l'évolution de la culture, des idées, des mouvements et des actions présents dans toute la société québécoise. C'est avec des approches issues de l'histoire culturelle et des *Cultural studies* comme celles utilisées par Mills que nous pourrions saisir l'ampleur du phénomène de la contre-culture au Québec, un phénomène qui traverse les frontières, qui se diffuse largement par la chanson et que s'approprient les artistes d'ici, chacun à sa façon.

Les différentes orientations et sensibilités de la recherche en histoire culturelle permettent de montrer son caractère multidimensionnel. La culture peut se percevoir comme un casse-tête en trois dimensions où chacune des pièces représente une pratique culturelle ou une idée précise dépendante du contexte socioculturel qui la produit. La contre-culture se présente de la même façon, mais en marge de la société dominante.

1.2 Historiographie de la définition de « contre-culture »

La contre-culture est un objet de recherche dont la définition est loin de faire l'unanimité encore en 2014. Ses marges et sa signification sont susceptibles d'être réinterprétées selon l'angle d'approche. Comme celle de la culture, l'historiographie de la contre-culture en Occident est à la fois vaste et multidisciplinaire, bénéficiant de différentes approches et méthodes. Nous avons l'occasion ici d'explorer les grandes tendances historiographiques de l'étude de la contre-culture afin de démontrer son impressionnante fécondité sur la scène internationale. Nous pourrions en même temps comparer ces tendances avec celles portant sur le Québec. Nous verrons que la contre-culture a d'abord été considérée à travers le prisme de la lutte des classes, comme une

¹⁸ *Ibid.*, p. 20-21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

idéologie menaçant directement la société technocratique, puis elle a été revisitée comme partie prenante de la conjoncture de modernisation de la société au cours des années 1960. Elle devient ensuite un objet de recherche à part entière alors que se sont multipliées les problématiques autour de ses effets et de son rapport à la culture dominante. Grâce au développement des questionnements nouveaux en histoire culturelle et dans les « études culturelles », la contre-culture permet d'appréhender les tiraillements, les conflits et l'évolution de la culture dominante. Malgré cela, elle n'a été que très peu souvent considérée comme un objet de recherche au Québec demeurant ainsi grandement méconnue.

1.2.1 La contre-culture, une idéologie?

L'historien américain Theodore Roszak popularise ce terme en 1968 avec son essai *Vers une contre-culture, réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse* traduit en français en 1970²⁰. Avec Roszak, Marie-France Moore, Gaétan Rochon – deux spécialistes des sciences politiques – et le sociologue Jules Duchastel, défendent cette approche où la contre-culture est considérée comme une nouvelle idéologie potentiellement révolutionnaire. Ils ont tous tenté de cerner le potentiel de réussite, les forces et les faiblesses de ce mouvement « révolutionnaire » par l'analyse politique ou philosophique des croyances, des méthodes et des pratiques de ce mouvement. Theodore Roszak et Gaétan Rochon voient dans la contre-culture une réponse à l'aliénation de la jeunesse occidentale face à un système libéral technocratisé et une civilisation en crise²¹. Leurs essais font ressortir le rejet du rationalisme et la valorisation, à l'intérieur d'une vision dichotomique de la personnalité, du côté émotif et sensoriel de

²⁰ Theodore Roszak, *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, traduit par Claude ELSEN, Paris, Stock, 1970.

²¹ Gaétan Rochon, *Politique et contre-culture : essai d'analyse interprétative*, LaSalle, Hurtubise, 1979, p. 27 ; Theodore Roszak, *Vers une contre-culture*, op. cit., chap. 1.

l'humain²². Roszak résume bien la pensée des principales inspirations de la contre-culture, soit les écrits d'Herbert Marcuse, de Norman O. Brown et d'Allen Ginsberg. Rochon dans *Politique et contre-culture* est plus analytique et nuancé. Il introduit un point de vue québécois où le néonationalisme est perçu comme contre-culturel²³. Il analyse de façon comparative la contre-culture aux grandes idéologies du XXe siècle, la défendant contre ses détracteurs. Ces deux auteurs voient dans ce mouvement l'ébauche d'une société alternative post-technocratique, ils le mettent d'ailleurs en garde contre ses propres tares, par exemple, l'utilisation des drogues et l'anti-intellectualisme²⁴. Cet optimisme se bute cependant à l'analyse marxiste de Duchastel et Moore.

Marie-France Moore et Jules Duchastel ont analysé « l'idéologie » de la contre-culture en se basant exclusivement sur la revue *Mainmise*. Ils établissent alors le vocabulaire par lequel on abordera le mouvement dans le monde scientifique québécois. La contre-culture souhaite la libération des consciences par la pratique d'un mode de vie où le monde postrévolutionnaire est créé « ici et maintenant », ce qui éventuellement entraînera une libération collective²⁵. Cette révolution est antipolitique, elle ne prône donc pas l'action politique traditionnelle, ni ne souhaite le changement dans le cadre politique actuel²⁶. Le mouvement préfère se situer en marge de la société, en sortir pour mieux se libérer. Il est universaliste et ne peut donc cohabiter avec le nationalisme québécois²⁷. L'accent mis sur des valeurs humanistes et des libertés individuelles permet aux auteurs de situer le mouvement à l'intérieur de l'idéologie dominante et c'est le principal apport de cette théorisation. Tout en critiquant les dérives du système capitaliste, la contre-culture en exalte les fondements et nuit ainsi à l'objectif

²² Gaétan Rochon, *Politique et contre-culture*, op. cit., p. 27 ; Theodore Roszak, *Vers une contre-culture*, op. cit., chap. 3.

²³ Gaétan Rochon, *Politique et contre-culture*, op. cit., p. 20-22.

²⁴ *Ibid.*, p. 25. Theodore Roszak, *Vers une contre-culture*, op. cit., chap. 2.

²⁵ Jules Duchastel, « La contre-culture, l'exemple de *Mainmise* », dans *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 14.

²⁶ *Ibid.*, p. 17.

²⁷ Marie-France Moore, *Contre-culture et culture politique au Québec: une analyse de contenu de la revue Mainmise*, mémoire de M.A. (science politique), UQAM, 1975, p. 222.

révolutionnaire de la lutte marxiste des classes²⁸. La contre-culture est donc traduite comme une idéologie vaine, un leurre et elle est ainsi discréditée alors que son potentiel culturel demeure insoupçonné.

Or, il devient évident que la liaison de l'objectif révolutionnaire et de la contre-culture ne sert pas la compréhension de celle-ci comme culture. La considération politique du phénomène a progressivement été remplacée par l'approche culturelle entre 1985 et 2000 chez des historiens anglo-saxons. On a ainsi inséré l'hypothèse de l'utopie révolutionnaire dans une époque, les années 1960, particulièrement dynamique sur les plans politique et culturel, où la génération des baby-boomers sort tranquillement de l'adolescence et où la nouvelle gauche, le nationalisme québécois, le mouvement des droits civiques, la décolonisation, le féminisme, mai 1968 et le mouvement des homosexuels contribuent tous à l'éclosion d'un vent de changement, d'optimisme et d'urgence qui balaie l'Occident.

1.2.2 La contre-culture dans les sixties

Les années soixante ont vu naître la culture hippie dans le ghetto de Haight-Ashbury à San Francisco. La jeunesse convergeant vers ce milieu participe à l'élaboration de la contre-culture qui se présente ici comme un ensemble de pratiques culturelles associées à des valeurs nouvelles, s'inspirant de différents mouvements artistiques et philosophiques antérieurs et rejetant la société dominante²⁹. La contre-culture est ici vue comme un mouvement, un phénomène complexe avec des composantes sociales, politiques et culturelles. La démarche de ces auteurs vise surtout à saisir les effets de la diffusion, surtout médiatique, de ces pratiques et valeurs à travers les États-Unis et

²⁸ *Ibid.*, p. 266 ; Jules Duchastel, « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », dans *Idéologies au Canada français (1940-1976)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, vol.3, p. 35-38.

²⁹ Cette définition s'impose à la suite d'un exercice de synthèse critique de plusieurs ouvrages américains cités plus bas. Andy Bennet fait une réflexion semblable quant à l'association du terme contre-culture avec les pratiques culturelles développées à San Francisco par les hippies dans Andy Bennett, « Pour une réévaluation », *Loc. cit.*, p. 20.

l'Occident. On peut retenir de cette historiographie les legs de la contre-culture, ses limites, ses contradictions et une riche description de son contenu et des événements ponctuels qui la caractérisent. Cette démarche amène les différents historiens à situer la contre-culture par rapport à l'objet central de cette décennie dans leur analyse. Il peut donc s'agir du libéralisme comme dans le cas d'Allen J. Matusow³⁰, de la nouvelle gauche pour Todd Gitlin³¹, de la génération des baby-boomers pour Doug Owsram³² ou bien des transformations culturelles de la société pour Terry H. Anderson³³ et Arthur Marwick³⁴. Deux ouvrages québécois, ceux de François Ricard³⁵ et de Jean-Philippe Warren³⁶ complètent cette approche de la contre-culture.

Gitlin, sociologue américain, mais surtout un ex-membre de la SDS (*Students for a Democratic Society*) dont l'ouvrage de 1987, *The Sixties, Years of Hope, Days of Rage*, a été maintes fois cité, présente la contre-culture comme une illusion utopiste et naïve irréconciliable avec les visées politiques de la nouvelle gauche et des Afro-Américains du mouvement des droits civiques³⁷. Il souhaite surtout démontrer comment, au-delà d'un milieu culturel spécifique, le quartier Haight-Ashbury, l'esprit de la contre-culture a voyagé dans tous les États-Unis et s'est immiscé dans les différents mouvements grâce à l'imaginaire sensoriel de la marijuana, de la musique rock et des événements à grand déploiement comme Woodstock³⁸. Ainsi accessibles à toute la jeunesse américaine, les symboles contre-culturels se politisent et la détournent de la mobilisation réelle, ce qui mine les mouvements politiques³⁹. Malgré plusieurs tentatives échouées de faire converger l'esprit contre-culturel et le militantisme de la nouvelle gauche, la majorité des

³⁰ Allen J. Matusow, *The unraveling of America : a history of liberalism in the 1960s*, New York, Harper & Row, 1984.

³¹ Todd Gitlin, *The sixties : years of hope, days of rage*, Toronto, Bantam Books, 1987, p. 4.

³² Doug Owsram, *Born at the right time : a history of the baby-boom generation*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.

³³ Terry H. Anderson, *The movement and the sixties*, New York, Oxford University Press, 1996.

³⁴ Arthur Marwick, *The sixties : cultural revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958-c. 1974*, Oxford [England]; New York, Oxford University Press, 1998.

³⁵ François Ricard, *La génération lyrique essai sur la vie et l'oeuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992.

³⁶ Jean-Philippe Warren, *Une douce anarchie : les années 68 au Québec*, Montréal, Boréal, 2008.

³⁷ Todd Gitlin, *The sixties, op. cit.*, p. 212.

³⁸ *Ibid.*, p. 201-203.

³⁹ *Ibid.*

adhérents maintiennent l'illusion symbolique qui réside dans la croyance que la révolution se fera par la culture. Cet échec est causé par l'obsession de la rareté matérielle encore présente dans la société américaine, l'aveuglement de la contre-culture face aux conflits de classes, la présence de plusieurs traits de la société dominante chez les hippies, notamment le racisme et le sexisme, et la contradiction entre collectivisme et individualisme sur le plan de l'idéologie. Tous ces éléments rattrapent la jeunesse contre-culturelle⁴⁰. Même en tant que mouvement aux effets culturels multiples, la contre-culture est un échec politique et contrecarre les objectifs révolutionnaires des militants de l'époque. La question générationnelle apporte un éclairage tout aussi critique sans véritablement apporter une compréhension de la contre-culture issue de l'intérieur du mouvement.

Owram, dans *Born at the Right Time : A History of the Baby-Boom Generation*, enracine cette interprétation en soulignant le contexte dans lequel les baby-boomers, principaux adeptes de tous ces mouvements, ont grandi. Dans une ère de prospérité économique sans précédent, leurs parents se sont préoccupés plus que toute autre génération de leur confort matériel et de leur développement émotionnel⁴¹. Centre d'intérêt publicitaire et institutionnel des années 1950, cette génération voit le monde se transformer sous son poids et elle développe un fort sentiment d'appartenance et d'identification à ses pairs⁴². Elle a ainsi adopté massivement les symboles contre-culturels, désormais politisés et signes de différenciation et de rébellion face au monde adulte⁴³. Cette génération est donc devenue synonyme d'une transformation culturelle profonde dans la société nord-américaine. Ces interprétations tendent à diminuer l'importance et la cohérence de la contre-culture en réduisant toute sa substance à des symboles commercialisables, qui nuisent en quelque sorte aux réelles questions politiques soulevées par la nouvelle gauche, la démocratie, la justice sociale, le racisme. Cependant, les historiens se concentrant sur les transformations culturelles de la décennie y voient plutôt une

⁴⁰ *Ibid.*, chap. 9.

⁴¹ Doug Owram, *Born at the right time*, *op. cit.*, chap. 2-4.

⁴² *Ibid.*, chap. 5-6.

⁴³ *Ibid.*, chap. 8.

importante médiatisation des valeurs de la contre-culture qui auraient plutôt favorisé un certain progrès culturel.

La proposition d'Arthur Marwick et Terry H. Anderson, deux historiens, respectivement britannique et américain, reconnaît la contre-culture comme une manifestation immodérée, mais pertinente de la révolution culturelle qui se produit entre les années 1950 et les années 1970, c'est-à-dire les *long sixties*. Ils mettent donc l'accent sur les acquis socioculturels de cette décennie, l'un à travers l'étude des mouvements militants (Anderson, *The Movement and the Sixties*) et l'autre (Marwick, *The Sixties, Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States*) en explorant les transformations culturelles dans quatre pays occidentaux. Chez les deux auteurs, le rôle de la contre-culture a été de promouvoir la remise en question de l'autorité et du pouvoir, l'honnêteté et la sincérité dans les relations interpersonnelles, le respect de la nature, l'épanouissement de la personne⁴⁴. La contre-culture s'appréhende donc comme des valeurs et pratiques nouvelles, pénétrant et transformant la culture dominante plutôt qu'une culture aux visées politiques destructrices ou alternatives. La perspective internationale de Marwick permet cependant d'avancer plusieurs hypothèses nouvelles sur la contre-culture. Dès 1965, dans tous les pays étudiés, il existe selon lui des « sous-cultures » qui se présentent sous différentes formes, démontrant ainsi que la contre-culture n'est pas exclusive au mouvement hippie de souche californienne⁴⁵. Ce sont les valeurs partagées par ces différentes sous-cultures qui contribuent à la « révolution culturelle ». L'interprétation de Marwick permet d'amener le débat sur la contre-culture à un autre niveau et constitue un précédent dans cette historiographie, qui mènera à une approche localisée que nous aborderons au prochain point. Le constat principal de ces auteurs, la « révolution culturelle » dans les années 1960, est une exploration des relations complexes entre contre-culture et culture dominante où les limites sont floues. Nous

⁴⁴ Terry H Anderson, *The movement and the sixties*, op. cit., p. 421 ; Arthur Marwick, *The sixties*, op. cit., p. 18 et 489.

⁴⁵ Arthur Marwick, *The sixties*, op. cit., p. 11-12.

verrons que les historiens s'intéressant à la jeunesse québécoise des années 1960 s'accordent davantage avec l'interprétation de Gitlin que celle de Marwick.

Jean-Philippe Warren et François Ricard ne prétendent pas interpréter le sens des années 1960, ni définir la contre-culture, mais en abordant deux phénomènes définissant la jeunesse de cette époque, ils s'obligent à parler de contre-culture. Ils n'abordent pas le sujet de front à l'intérieur d'un chapitre comme le font les auteurs anglo-américains, mais réfléchissent tout de même à des pratiques contre-culturelles et même à l'ensemble du phénomène. L'essai de Ricard, un professeur de littérature de l'Université McGill, porte sur *La génération lyrique*, les premiers baby-boomers, tandis que l'étude de Warren de 2008, *Une douce anarchie*, se concentre sur le mouvement étudiant. Malgré des méthodes opposées, ils démontrent tous deux le caractère adolescent, impatient et peu structuré, et le manque de profondeur des mouvements de la jeunesse de l'époque⁴⁶. Ils s'inscrivent ainsi dans une perspective non loin de celle de Gitlin où les profonds changements culturels qu'Anderson et Marwick ont démontrés ne font pas partie du contexte. Pour Warren, il s'agit d'une frange minoritaire qui se mobilise et se radicalise, contrastant avec le désœuvrement et le manque d'intérêt de la majorité de la jeunesse étudiante, le mythe d'un mouvement générationnel est ainsi ébranlé. Pour Ricard, l'entièreté de la génération est narcissique, empreinte d'un sentiment de légèreté et elle ne souhaite que conserver ses traits de jeunesse le plus longtemps possible en les diffusant le plus possible. En ne citant que quelques études tout au long de l'ouvrage, et plus particulièrement Christopher Lasch et *Le complexe de Narcisse* pour son analyse de la contre-culture, Ricard voit les hippies comme l'exemple parfait de la jeunesse complètement assumée, des prêtres du culte de la jeunesse, son exemplification colorée abonde dans le sens de l'explication d'Owram. Le rock est une musique de transe où la jeunesse se célèbre par le bruit pour combler le vide du rejet de la tradition, et les fêtes et festivals, tel Woodstock, sont idéaux pour son ralliement dans ce conformisme narcissique⁴⁷. La contre-culture se

⁴⁶ Jean-Philippe Warren, *Une douce anarchie*, op. cit., p. 130 ; François Ricard, *La génération lyrique*, op. cit., p. 130.

⁴⁷ François Ricard, *La génération lyrique*, op. cit., p. 156-158.

présente ici sous une forme individuelle et individualiste, mais incomplète. Warren est plus nuancé, mais la contre-culture est néanmoins présentée via la triade traditionnelle « sexe, drogue et rock'n'roll » où l'esprit de fête, de contestation et de révolution permanente représente le mode de vie idéal, le militantisme sans l'engagement⁴⁸. Seulement, il ne remet pas en question les fondements de la critique sociale de la jeunesse⁴⁹, mais il démontre plutôt la futilité de son adhésion à cette critique qu'il explique entre autres par le mimétisme des mouvements américain et français. En analysant certaines pratiques contre-culturelles hors de leur contexte d'apparition, ces études travestissent la compréhension de la spécificité et de la cohésion entre des pratiques et des symboliques qui émanent d'un milieu propre, celui de la contre-culture. Warren et Ricard, à l'instar de Gitlin, se servent d'éléments de la contre-culture hors de leur milieu d'origine, pour leur faire porter l'échec d'un projet d'implication citoyenne qui n'est pas de prime à bord celui de la contre-culture. Pour traiter avec davantage d'exactitude de la contre-culture, il vaudrait mieux procéder de la façon dont Seans Mills le fait pour le militantisme à Montréal, c'est-à-dire en ciblant directement la question de la contre-culture et en s'intéressant aux personnes et aux idées qui la forgent en un milieu donné.

La contre-culture des années 1960 perçue à travers le prisme de l'histoire culturelle prend donc un sens nouveau. Elle transforme la culture dominante en y intégrant de nouvelles valeurs plutôt qu'en proposant une société alternative se mettant en place par une révolution culturelle. Même si l'illusion révolutionnaire existe et est indéniable, elle ne doit pas voiler l'étude du processus identitaire et culturel qui amène l'adoption de nouveaux symboles et de pratiques contre-culturelles dans la société dominante. Les auteurs sont unanimes sur la primordialité de la musique rock pour le transfert et l'adoption des valeurs provenant des milieux contre-culturels vers la jeunesse tout entière⁵⁰. Mais une pratique comme la musique, si étroitement liée à une industrie

⁴⁸ Jean-Philippe Warren, *Une douce anarchie*, op. cit., p. 120-128.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 257.

⁵⁰ Arthur Marwick, *The sixties*, op. cit., p. 19.

culturelle très lucrative et internationale, véhicule-t-elle vraiment les valeurs spécifiques d'un milieu contre-culturel géographiquement défini? L'approche « géolocalisée » permise par l'étude de Marwick, démontrant les spécificités régionales de certaines contre-cultures, est la seule à pouvoir répondre à ce genre de questionnement.

1.2.3. L'approche « géolocalisée ».

Les historiens des années 1960 ont sélectionné les éléments de la contre-culture qui ont été popularisés à partir de 1967 pour en retracer les origines dans le quartier Haight-Ashbury de San Francisco où la contre-culture « hippie » fleurissait depuis 1965. Ils ont ainsi découvert une certaine cohérence dans ces éléments esthétiques et ces différentes pratiques qui ont été qualifiées de « contre-culture ». En rattachant la contre-culture à un milieu spécifique où elle se forme à un moment donné, on peut ainsi mieux comprendre le processus culturel complexe par lequel des gens s'identifient à une contre-culture. L'erreur des précédents historiens a cependant été de rattacher tous ces éléments contre-culturels qui balayaient l'Occident à partir de 1967 à cette seule et même communauté contre-culturelle. Mais Arthur Marwick comme Nadya Zimmerman, Stuart Henderson, Gábor Klaniczay et Micheal J. Kramer et plusieurs autres ont non seulement démontré que plusieurs contre-cultures se développaient à une même époque, mais qu'elles sont aussi indissociables des différents milieux qui les voient naître et qu'elles contribuent et sont transformées par l'image de « la contre-culture » portée par les médias dans la deuxième moitié des années 1960 et les années 1970⁵¹.

Zimmerman et Henderson ont accordé davantage d'importance aux sources provenant des milieux contre-culturels étudiés. Les revues, les documents des différentes

⁵¹ Gábor Klaniczay, « L'underground politique, artistique, rock (1970-1980) », *Ethnologie française*, vol. 36, n° 2, juin 2006, p. 283-297 ; Michael J. Kramer, « "Can't Forget the Motor City": Creem Magazine, Rock Music, Detroit Identity, Mass Consumerism, and the Counterculture », *Michigan Historical Review*, vol. 28, n° 2, octobre 2002, p. 42-77 ; Nadya Zimmerman, *Counterculture kaleidoscope : musical and cultural perspectives on late sixties San Francisco*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2008 ; Stuart Henderson, *Making the Scene: Yorkville and Hip Toronto in the 1960s*, Toronto, University of Toronto Press, 2011.

institutions contre-culturelles, les entrevues avec des acteurs importants, les performances scéniques, la musique, les albums, les iconographies constituent un éventail de sources immense qui permet de nuancer la vision de la contre-culture modelée par les médias de masse. Ces auteurs démontrent que la contre-culture qui se développe dans les quartiers de San Francisco et Toronto, dont le point culminant se situe entre 1965 et 1967, est un amalgame pluraliste et complexe d'identités diversifiées qui forment un *éthos*, un « sens de la réalité » propre à ce milieu. Henderson reprend quatre catégories principales circulant dans ce milieu, les Hippies, les Greasers, les Bikers et les Weekenders, comme catégories d'analyse de ces identités, mais de façon prudente et critique, car ces termes sont déjà chargés de sens⁵². Zimmerman parle de *personas* qui représentent une identité exploitable avec ses valeurs et pratiques associées en donnant en exemple une personnalité de la scène musicale locale pour chacune : le hors-la-loi, l'exotique, le naturel, le nouvel âge. Les participants ne sont pas orientés politiquement vers un objectif précis, ils convergent vers ces quartiers pour vivre une expérience identitaire authentique que ne peut leur offrir la « culture hégémonique »⁵³. Pour Henderson, la convergence de ces expériences contribue à faire de Yorkville à Toronto, une « scène » où les participants jouent leur nouvelle identité par leur simple présence dans le but de réussir à « vivre autrement », dans l'hédonisme. Les deux auteurs affirment que cette volonté crée même l'illusion de la possibilité de vivre complètement désengagé du système, sans aucune restriction sociale selon Zimmerman⁵⁴. Henderson croit que le boom démographique et la place de Toronto au centre de l'attention médiatique canadienne renforcent cette illusion. Zimmerman est plutôt d'avis que c'est la négation de la dépendance technologique et culturelle à ce système qui en est la cause. Henderson utilise de façon prudente le terme contre-culture qui aurait été défini selon lui comme un rejet de la société de la classe moyenne blanche et corporatiste par une minorité de jeunes consommateurs de drogue et de rock'n'roll probablement aussi blancs et provenant de la classe moyenne. Il argumente que les participants sont bel et bien

⁵² Stuart Henderson, *Making the Scene*, op. cit., p. 11-12.

⁵³ *Ibid.*, p. 271.

⁵⁴ Nadya Zimmerman, *Counterculture kaleidoscope*, op. cit., p. 6.

contre-culturels et dissidents parce que depuis l'intérieur de la culture hégémonique, ils refusent un certain « sens de la réalité », relevant du « sens commun », partagé par (presque) tous les membres, et qui définit ce qu'est un « comportement normal »⁵⁵. Ce « sens de la réalité » se voit justement attaqué, miné et modifié par leurs performances identitaires qui, elles, se retrouvent simplifiées, catégorisées, homogénéisées et réincorporées de manière moins conflictuelle dans la culture hégémonique grâce à des cadres médiatiques. Yorkville est donc le théâtre du conflit entre différentes représentations de son espace et lorsque la représentation contre-culturelle décline, ce n'est que dans cet espace précis, mais la contre-culture continue d'exister ailleurs. Zimmerman, tout aussi consciente du rôle simplificateur et producteur de clichés des médias de masse, souhaite plutôt rétablir la vraie signification de la sensibilité contre-culturelle du Haight pour contrebalancer la vision déformée des médias de masse. En ne prêtant pas l'œil aux sources externes à l'*éthos* du Haight et en arrêtant sa période en 1967, elle veut cibler le paroxysme de la contre-culture avant que le quartier ne soit trop exposé médiatiquement et envahi par davantage de jeunes, c'est-à-dire avant l'événement *Summer of love*⁵⁶. Cette perspective néglige cependant les legs positifs permettant la « révolution culturelle » tout en faisant reposer les aspects négatifs ultérieurs (violence) sur les médias⁵⁷.

Nées de façon spontanée vers 1965 dans des circonstances démographiques, économiques et culturelles exceptionnelles, les contre-cultures urbaines de l'Occident ne peuvent désormais être dissociées des sociétés où elles prennent forme. Il semble que ces contre-cultures se présentent avec plus de cohésion loin de l'attention médiatique et politique qui les dénature et les simplifie en exposant leurs contradictions et leurs pratiques hors contexte. À la suite de la médiatisation et de la popularisation à l'échelle occidentale de certains traits contre-culturels, leur appropriation dans un milieu donné ne peut être que conséquente aux circonstances particulières de ce milieu qui leur donne

⁵⁵ Stuart Henderson, *Making the Scene*, op. cit., p. 23.

⁵⁶ Nadya Zimmerman, *Counterculture kaleidoscope*, op. cit., p. 4.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 168.

sens, c'est ce que Kramer a démontré avec son étude du magazine alternatif *Creem* de Détroit, publié à partir de 1969. Sans cette perspective locale où le contexte et l'évolution d'une contre-culture se laissent étudier plus exhaustivement, il n'aurait pas été possible de redéfinir la contre-culture de façon à y inclure tous les mouvements qui peuvent s'y apparenter.

1.2.4 La contre-culture : des cultures dans la culture

Malgré l'ampleur de l'historiographie sur la contre-culture, on ne s'entend pourtant pas encore sur une définition fixe de ce phénomène pour la simple et bonne raison que la perception de la contre-culture par les chercheurs universitaires est intimement liée à la perception de la culture. Ainsi, la définition développée par Henderson dans son ouvrage sur Yorkville est inspirée des théories et méthodes de l'histoire culturelle, alors qu'Andy Bennett définit la contre-culture par rapport aux théories des *Cultural studies*⁵⁸ et que Marie Plassart, professeure de sciences politiques à Lyon, offre une approche différente⁵⁹. Il est d'ailleurs intéressant de confirmer les dires de Yelle en comparant les perceptions d'Henderson et de Bennett qui s'apparentent, mais sans utiliser le même vocabulaire⁶⁰. Pour Bennett, les contre-cultures sont donc « des modes de vie situés et stratégiques [qui] émergent et s'agglomèrent en des formes sociales collectives, chacune incarnant des sensibilités politiques et esthétiques spécifiques, à travers lesquels les individus articulent le sentiment de leur différence⁶¹ ». Ainsi, la contre-culture devient « suffisamment fluide pour incorporer différents groupements et, par conséquent, se manifester différemment à des moments et dans des lieux particuliers, et en fonction des circonstances socio-économiques, culturelles et

⁵⁸ Andy Bennett, « Pour une réévaluation », *Loc. cit.*, p. 25.

⁵⁹ Marie Plassart, *La contre culture américaine des années 60: Révoltes et utopies*, Atlande, 2011.

⁶⁰ Exception faite de l'expression « Making the scene » qui résume pour les deux le fait de participer à la contre-culture.

⁶¹ Andy Bennett, « Pour une réévaluation », *Loc. cit.*, p. 24.

démographiques locales⁶² ». Cette définition de la contre-culture, qui ne lui enlève d'aucune façon son héritage symbolique et sa signification politique⁶³, s'appuie sur la notion de modernité réflexive, essentielle dans la compréhension des pratiques culturelles selon les *Cultural studies*. La définition permet de contrer deux tendances imbriquées dans les perceptions antérieures de la contre-culture : la vision marxiste qui définit la contre-culture comme une aspiration à renverser le capitalisme alors qu'en réalité le niveau d'engagement politique varie beaucoup d'une personne à l'autre et la tendance à décrire les adeptes comme étant de jeunes bourgeois blancs alors que des gens de tous âges, de toutes classes sociales et de toutes origines ethniques ont participé à la contre-culture des années 1960⁶⁴. Plassart a aussi démontré l'extrême volatilité de la contre-culture grâce à une démonstration de sa résonance dans les nombreux mouvements des années 1960 et a ainsi pu s'attaquer au cliché des hippies comme « étudiants de la classe moyenne⁶⁵ » et à d'autres problèmes pour définir la contre-culture comme un « ensemble de discours et de pratiques hétérogènes qui ont en commun une critique de la culture dominante⁶⁶ ». Elle a, à cet effet, présenté le portrait le plus diversifié et nuancé de la contre-culture américaine, mais nous retiendrons davantage les conceptions présentées par Henderson et Bennett qui semblent, pour une société francophone voisine des États-Unis, plus appropriées.

1.2.5 L'analyse de la musique pour enrichir le concept de contre-culture

Le deuxième numéro de la revue *Volume!*, paru en 2012, enrichit le phénomène de la contre-culture grâce à plusieurs analyses portant sur la musique. Ces analyses ont en commun de porter des réflexions théoriques sur la musique en tant que phénomène social et culturel ayant un impact non négligeable. Christophe Den Tandt s'attarde à la

⁶² *Ibid.*, p. 26.

⁶³ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 23-24.

⁶⁵ Marie Plassart, *La contre culture américaine des années 60*, op. cit., p. 24.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 9.

culture rock en tant que mise en pratique quotidienne d'une utopie⁶⁷. Le rock produit un discours de dépassement du quotidien, de résistance à l'environnement inauthentique de la société et cela au prix d'une lutte constante contre la récupération. Sa violence peut être perçue comme une volonté de maîtriser l'environnement industriel. Ses acteurs peuvent accéder à un champ de production restreinte, c'est-à-dire que l'autonomie artistique acquise par rapport aux impératifs financiers donne lieu à des gestes libérateurs (souci d'excellence, d'originalité et de radicalisme comportemental) qui bouleversent l'ordre social et culturel⁶⁸. L'artiste rock peut également être une figure d'émancipation en se réclamant d'un travail artisanal libéré en laissant des traces dans les diverses œuvres qu'il exécute. Les gestes libérateurs et les actes de résistance peuvent prendre différentes formes.

L'une d'elles est le *Freak Out*, analysé par Jay Keister⁶⁹. Le *Freak Out* est un enregistrement musical détruisant les formes esthétiques et les structures musicales présentes dans la chanson conventionnelle. Plusieurs *Freak Out* ont été enregistrées dans les années 1960 et 1970 par des artistes tels que Frank Zappa ou John Lennon et Yoko Ono. Le *Freak Out* se présente souvent comme des bruits informes, des conversations, une musique antimélobieuse, anarchique, faisant l'éloge de la folie. Keister considère que c'est une forme de résistance à l'industrie culturelle, une exacerbation de l'anticonformisme et de l'amateurisme. Ces actes de résistance musicale peuvent se joindre à l'atteinte de nouveaux états de conscience, une autre formulation de l'utopie. L'improvisation musicale des Grateful Dead a été analysée par Stanley Spector avec pour cadre théorique les écrits de Nietzsche sur l'Éternel retour⁷⁰. Ce texte décrit comment les performances musicales du groupe favorisaient l'atteinte d'un état de conscience atemporel. Les musiciens parvenaient à certains moments à improviser tous en même

⁶⁷ Christophe Den Tandt, « La Culture rock entre utopie moderniste et construction d'une industrie alternative », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 2, 2012, p. 15-30.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 20-21.

⁶⁹ Jay Keister, « «The Long Freak Out»: Musique inachevée et folie contre-culturelle dans la musique d'avant-garde des années 1960 et 1970 », *Volume!*, vol. 9, n° 2, 2012, p. 69-89.

⁷⁰ Stanley J. Spector, « Les Grateful Dead et Friedrich Nietzsche : transformation de la musique, transformation de la conscience », *Volume!*, vol. 9, n° 2, 2012, p. 91-105.

temps, ce qui leur permettait de dépasser la conscience raisonnée où le sujet pense à un objet. Le groupe avait alors l'impression de ne faire qu'un avec la salle. Cet état de conscience s'atteignait souvent avec l'aide de drogues hallucinogènes, mais selon Spector, la drogue n'est pas un prérequis, puisque cette forme d'improvisation existe aussi dans le jazz. Ces textes fournissent donc des pistes de réflexion intéressantes sur la façon dont les artistes musicaux produisent la contre-culture. De telles réflexions, posées sur des artistes québécois, auraient pour effet de fournir une vision riche de la contre-culture locale. Les artistes québécois n'ont cependant pas bénéficié de ce type d'éclairage.

1.2.6 Les pratiques contre-culturelles au Québec

À défaut d'une historiographie de la contre-culture au Québec qui ait intégré les résultats étrangers récents en ce domaine, il existe plusieurs études sur différentes pratiques qui établissent des liens plus ou moins étroits avec la contre-culture. Dans ces études, la contre-culture au Québec est presque exclusivement présentée comme une importation américaine. Cette perception vient assurément de la place centrale accordée à la revue *Mainmise*, sans doute le principal véhicule des idées et des pratiques de la contre-culture américaine après l'industrie de la musique rock. On sait pourtant que de nombreux auteur(e)s et d'autres revues québécoises comme *Logos*, *Cul-Q*, *La Claque* et *Hobo-Québec* se réclament de la contre-culture ou lui sont associées depuis l'exposition de Bibliothèques et Archives nationales du Québec (BAnQ), *Contre-culture : manifestes et manifestations*.⁷¹ Malgré ce fait, *Mainmise* en tant que source a presque monopolisé le terrain de la recherche sur la contre-culture au Québec jusqu'à maintenant. Ce phénomène s'explique par sa longévité, 8 ans entre 1970 et 1978, et son ampleur, tirage de 26 000 exemplaires en 1973⁷², son tirage important, mais probablement aussi parce que cette revue, accusée d'américanisme, reflétant fidèlement les clichés de la contre-culture américaine véhiculés depuis San Francisco, se démarquait par la traduction libre

⁷¹ BAnQ, *Contre-culture : manifestes et manifestations*, Textes de l'exposition, 2011.

⁷² «Mainmise (1970-1978)», dans BAnQ, *Loc. cit.*

des textes provenant de différentes revues américaines. Plusieurs auteurs déjà mentionnés comme Marie-France Moore et Jules Duchastel l'ont analysée en tant que modèle idéologique du mouvement, et cette vision de la revue comme ambassadrice québécoise de la contre-culture a survécu jusqu'à nos jours à travers les études sur les revues littéraires⁷³, sur l'évolution de la presse alternative et culturelle⁷⁴, et même dans un texte de 2012 de Jean-Philippe Warren qui trace l'histoire de la revue⁷⁵. Toutes ces publications présentent le même point de vue sur les origines de cette « sensibilité » : américaine, souvent sans trop préciser si l'on parle de la génération Beat établie dans North Beach à San Francisco ou bien des hippies de Haight-Ashbury ou de la contre-culture de Greenwich Village à New York. Gauvreau affirme que les médias, la télévision, le disque et la radio sont la courroie de transmission de la contre-culture⁷⁶. Warren a élaboré davantage ce phénomène d'importation culturelle. La venue en 1967 des groupes d'*acid rock* de San Francisco comme Jefferson Airplane et Grateful Dead, le marketing déjà mis en branle de biens de consommation « hippies », l'exil des conscrits du Viêt Nam et la circulation de littérature tels que le livre de Rozsak permettent à Montréal de vivre « son propre *Summer of Love*, ses rues vibrant au son et au style de Haight-Ashbury⁷⁷ ». BANQ a appuyé cette interprétation en identifiant différents happenings tels que le festival pop de Manseau en 1970 comme des mises « en relief » du festival de Woodstock et des autres happenings américains⁷⁸ en plus d'identifier la « source » de la contre-culture dans la littérature et la présence *Beat* à San Francisco dans

⁷³ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 486 ; Lise Gauvin, « Les revues littéraires québécoises de l'université à la contre-culture », *Études françaises*, vol. 11, n° 2, 1975, p. 180.

⁷⁴ Claude Gauvreau, *De Mainmise à Voir : l'évolution de la presse alternative au Québec : 1970-1990*, mémoire de M.A. (communication), Université du Québec à Montréal, Montréal, 1992, p. 91.

⁷⁵ Jean-Philippe Warren, « Fondation et production de la revue *Mainmise* (1970-1978) », *Mémoires du livre*, vol. 4, n° 1, 2012, [En ligne]
< <http://id.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/iderudit/1013326a> >

⁷⁶ Claude Gauvreau, *De Mainmise à Voir*, op. cit., p. 85.

⁷⁷ Jean-Philippe Warren, « Les premiers hippies québécois », *Liberté*, n° 299, printemps 2013, p. 22-23.

⁷⁸ Bibliothèque nationale du Québec, *À rayons ouverts*, n 86, Bibliothèque nationale du Québec, 2011, p. 5-8.

les années 1950⁷⁹. À travers cette importation se transfère souvent une vision réduite et simpliste des pratiques contre-culturelles.

La triade sexe, drogue et rock'n'roll couvre l'essentiel du mode de vie contre-culturel prôné par la revue selon les études à son sujet. À l'instar de Gauvreau⁸⁰ et de Marie-France Moore⁸¹, Warren fait de ce cliché tridimensionnel la structure même d'une bonne partie de son article sur les hippies québécois, expliquant brièvement les changements culturels ayant cours dans la société autour de ces thématiques. Il rend un peu plus compte de « l'éthos » culturel particulier qui se développe autour du Village, à l'est du campus de McGill, dont il souligne les similitudes avec les ghettos hippies d'ailleurs en Amérique, comme ceux décrits par Henderson et Zimmerman. Les pratiques contre-culturelles paraissent alors un peu plus diversifiées, incluant une alimentation plus « santé », l'ouverture d'*head shops*, la recherche spirituelle et la publication de magazines « parallèles ». Son argumentaire sur les raisons de cet engouement tourne autour de la possibilité nouvelle de l'allongement de la jeunesse, laissant en plan toutes les interprétations sur la signification politique et culturelle globale de ces enclaves contre-culturelles et celle d'une réponse à une crise de civilisation perçues chez les historiens anglo-américains. BAnQ cherche à nuancer ce constat en misant sur l'exposition de la pratique littéraire contre-culturelle.

Il existe un éventail assez large de publications alternatives québécoises, qui repoussent les limites des pratiques littéraires ou d'autres pratiques culturelles, où les préceptes dominants de la culture et de la littérature sont rejetés. BAnQ vient ainsi confirmer ce que laissait présager Lise Gauvin en 1973, et plus tard ce qu'affirmait le collectif autour de *L'histoire de la littérature québécoise* et Andrée Fortin en 2011 dans le *Bulletin d'histoire politique*. Ces pratiques poétiques autour des revues *Les Herbes rouges* et *La Barre du jour* et les auteurs et poètes comme Denis Vanier, Patrick Straram, Josée Yvon, Raoul Duguay et Paul Chamberland, pour n'en nommer que quelques-uns, questionnent

⁷⁹ «Contre-culture» dans BAnQ, *Contre-culture: manifestes et manifestations*, Loc. cit.

⁸⁰ Claude Gauvreau, *De Mainmise à Voir*, op. cit., p. 91-94.

⁸¹ Marie-France Moore, *Contre-culture et culture politique au Québec*, op. cit., p. 64.

et critiquent certaines formes artistiques, misent parfois sur les tabous⁸², réinventent de nouveaux styles (formalisme, *scrapbooking*), veulent parfois faire table rase du passé⁸³. Ces pratiques littéraires et leurs auteurs sont analysés séparément des revues dites « contre-culturelles » comme *Logos*, *Mainmise*, *Hobo-Québec* et *Cul-Q* même si ces auteurs en sont tous des contributeurs réguliers. L'hésitation à accoler cette étiquette semble provenir d'un problème de conceptualisation du mot « contre-culture ». Comme ils paraissent plus vindicatifs, politisés et révoltés que ne le permet « l'esprit festif de la contre-culture » et vont même jusqu'à s'en distancer⁸⁴, ils ne cadrent pas totalement avec la vision clichée importée des États-Unis. Pourtant, ces personnalités vont parfois prôner une libération individuelle et une utopie constante⁸⁵. Patrick Straram, étudié par Sylvano Santini, est un pivot important de la contre-culture en même temps qu'un de ses détracteurs dans sa forme « *Mainmisiennne* ». Il aurait par sa prose autobiographique et éclectique vécu sa libération individuelle tout en la conjuguant à sa critique sociale et politique⁸⁶. Cette tergiversation entre libération individuelle et engagement politique vient de la nouvelle gauche québécoise que décrit Fortin autour de la revue *Parti pris*, dont Straram fut un contributeur. La nouvelle gauche décrite par Fortin fait converger libération individuelle et action politique jusque vers 1968, là où, à l'instar des mouvements chez nos voisins du sud, la contre-culture favorise davantage la pratique de l'utopie à petite échelle dans des communautés autosuffisantes, et l'action politique se radicalise vers le marxisme-léninisme⁸⁷.

Grâce au travail fait par BAnQ en 2011, on peut désormais rassembler toutes ces pratiques sous l'étiquette contre-culturelle et ainsi élargir considérablement ce champ d'études. L'exposition mise sur pied est pour l'instant le seul travail entrepris au Québec

⁸² Lise Gauvin, « Les revues littéraires québécoises », *Loc. cit.*, p. 180-181.

⁸³ Michel Biron, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 490-492.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 488 ; Sylvano Santini, « La "bâtardise" de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites », *Globe*, vol. 14, n° 1, 2011, p. 67.

⁸⁵ Lise Gauvin, « Les revues littéraires québécoises », *Loc. cit.*, p. 176.

⁸⁶ Sylvano Santini, « La "bâtardise" de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites », *Loc. cit.* p. 61

⁸⁷ Andrée Fortin, « Les revues de gauche au Québec, 1960 et 1970 », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 2, hiver 2011, p. 80-82.

qui vise l'ensemble du mouvement, et ce, en utilisant le plus grand corpus de sources provenant du milieu contre-culturel même. La collection comprend environ une dizaine de périodiques dont la longévité varie entre un seul numéro publié et soixante-dix-huit pour *Mainmise*. Des manuscrits et divers documents provenant de fonds d'archives privées dont celui de Raoul Duguay et de Claude Péloquin, quelques disques vinyles, des vidéos et des photographies complètent cet ensemble. La publication de BAnQ, *À rayons ouverts* a enrichi l'exposition par des textes plus précis sur certains aspects. L'apport principal de cette démarche se situe dans la compréhension du mouvement dans son ensemble, des combats qu'il mène et de la dynamique d'appartenance qu'il crée⁸⁸. On constate de nombreuses tentatives d'élargir le spectre de la critique sociale et de la production artistique. Il s'agirait donc d'une libération culturelle où la diversité et l'ouverture sont les mots d'ordre, qui sont fort plus constructifs que le cliché « sexe, drogue et rock'n'roll » ne l'entend⁸⁹ et qui s'agencent mal à son préfixe « contre »⁹⁰. Nous aborderons l'aspect musical de cette exposition plus tard dans ce bilan, mais il faut rappeler que l'exposition vise surtout à mettre en valeur un corpus de sources peut-être délaissées par les chercheurs, qui inclut également le graphisme et la caricature, alors que la musique de cette époque aurait plutôt bien traversé le temps.

Il semblerait donc que le Québec a ses propres acteurs contre-culturels, mais que leur engagement ne concorde pas complètement avec la vision « américanisée » que l'on accole au terme « contre-culture ». BAnQ a tenté de faire progresser cette vision en exposant ensemble des artefacts comme les périodiques contre-culturels autoproclamés post-1967, les écrits des auteurs nommés plus haut, et les phénomènes musicaux et multidisciplinaires ayant eu le plus d'éclat. Ils ont cependant négligé d'enraciner le mouvement dans des mouvances artistiques québécoises antérieures.

⁸⁸ BAnQ, *Contre-culture : manifestes et manifestations*, Loc. cit.

⁸⁹ Marilou Sainte-Marie, « Faire éclater les carcans », *À rayons ouverts*, 86, printemps-été 2011, p. 5-7.

⁹⁰ Guy Berthiaume, « Contrechamp sur la contre-culture », *À rayons ouverts*, 86, printemps-été 2011, p. 3.

Ces pratiques avant-gardistes s'inspirent et évoluent au gré des conjonctures et des mouvements étrangers, comme le situationnisme et le surréalisme français et les mouvements beats et hippies américains⁹¹, mais on remarque également des filiations profondes avec le Québec, son art, sa culture et son folklore. Biron évoque clairement les liens entre l'écriture de Vanier et celle de Claude Gauvreau, alors que le premier procéderait de l'esprit du « Refus global »⁹², tandis que la *Barre du jour* célèbre certains héritages québécois, dont l'œuvre de Gaston Miron, le régionalisme et l'automatisme⁹³. Ces liens évoqués posent le problème de la définition que l'on donne à la contre-culture au Québec et devrait permettre une réappropriation québécoise et un élargissement de la compréhension du terme « contre-culture ». L'exposition de BAnQ permet d'envisager de nouveaux liens entre les différentes pratiques contre-culturelles, surtout musicales. Nous y voyons désormais une avant-garde littéraire qui peut s'apparenter à une contre-culture québécoise active dans la deuxième moitié des années 1960 et les années 1970. Les possibles liens entre cette contre-culture littéraire, sa contribution aux revues alternatives, son lectorat et les pratiques différenciées mises de l'avant par de jeunes Québécois américanisés sont toujours inexplorés. Il apparaît de plus en plus urgent de faire bénéficier l'historiographie québécoise d'une approche de la contre-culture qui s'apparente aux « études culturelles » ou à l'histoire culturelle telle que Mills ou Henderson l'exercent. Il serait alors possible de dessiner un portrait de la contre-culture qui inclut l'œuvre et la pensée de ses principaux protagonistes québécois. Ce portrait pourrait par la suite servir à la compréhension plus générale des changements culturels et même politiques de la fin des années 1960 et des 1970 au Québec surtout ceux qui impliquent la jeunesse.

* * *

Il est révélateur de comparer l'ampleur de l'intérêt pour la contre-culture dans la société états-unienne à celui qu'on retrouve dans la société québécoise. Il en ressort un

⁹¹ Michel Biron, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 487.

⁹² *Ibid.*, p. 488.

⁹³ *Ibid.*, p. 490 ; Lise Gauvin, « Les revues littéraires québécoises », *Loc. cit.*, p. 183.

portrait partiel de la complexité du phénomène contre-culturel au Québec qui semble être la cause du faible degré d'importance de la contre-culture dans l'historiographie du Québec. Ceux qui s'y sont intéressés sont soit des politologues, des sociologues ou des littéraires. Leurs angles d'approche se situent surtout sur le plan de l'idéologie soutenue par une théorisation marxiste, la contre-culture y étant perçue comme une utopie, donc un mouvement marginal avec peu d'ancrage dans le réel. À l'échelle de l'histoire de revues littéraires, la littérature contre-culturelle constitue un champ esthétique particulier qui ne fait pas l'objet d'une analyse contextuelle. Les liens entre ces deux visions restent ignorés. On tente récemment de se sortir de cette impasse avec le travail de Warren sur *Mainmise* et sur les hippies de Montréal, mais surtout grâce à l'exposition de BAnQ qui a ouvert une porte vers la compréhension globale des manifestations contre-culturelles québécoises.

Alors que la musique rock constitue une pratique contre-culturelle de haute importance pour la contre-culture des années 1960-1970, elle est dans les études québécoises reléguée au second plan, prise pour acquise. Warren fait mention d'une seule figure musicale québécoise, Robert Charlebois, et c'est uniquement pour lui donner le crédit de l'importation de l'esprit « déjanté » du rock américain⁹⁴. La musique rock est au centre de plusieurs études et problématiques concernant la contre-culture. Elle joue le rôle de langage universel de la jeunesse pour Marwick⁹⁵, elle permet à la jeunesse de se distinguer de leurs parents et de s'identifier au groupe de pair pour Owsen⁹⁶, elle est conçue comme une expérience sensorielle libératrice et mystique lorsque combinée à certaines drogues par Gitlin⁹⁷ et Plassart⁹⁸, mais elle représente du même coup les contradictions les plus vives de la contre-culture, déchirée entre son association à la puissante industrie du disque, sa dépendance à des technologies de pointe et son

⁹⁴ Jean-Philippe Warren, «Hippies», *Loc. cit.*, p. 23.

⁹⁵ Arthur Marwick, *The sixties*, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁶ Doug Owsen, *Born at the right time*, *op. cit.*, p. 190.

⁹⁷ Todd Gitlin, *The sixties*, *op. cit.*, p. 201.

⁹⁸ Marie Plassart, *La contre culture américaine des années 60*, *op. cit.*, p. 128.

anticommercialisme, sa rupture esthétique et son amateurisme⁹⁹. Henderson reprenait l'argument de Frank Longstaff affirmant que la scène musicale et la scène *hip* de Yorkville ne sont pas toujours connectées pour expliquer l'évitement de l'étude des personnalités musicales¹⁰⁰, alors que Zimmermann confirme le rôle identitaire prépondérant des musiciens du Haight. Plusieurs études ont confirmé l'important rôle culturel de la musique contre-culturelle. Bien que l'influence de cette musique soit sans doute considérable au Québec, l'historiographie québécoise a surtout relevé la phase d'expansion du milieu musical francophone en simultané. La musique québécoise a cependant été peu explorée sous cet angle, contrastant avec l'étude de sa fonction identitaire pour l'ensemble de cette société.

1.3 Justifier l'étude de la chanson en histoire

Malgré les progrès des sciences sociales dans leur approche de la culture, les chapitres sur la chanson québécoise à l'intérieur de certains ouvrages collectifs sur la culture considèrent cette forme d'art sous un angle technologique, industriel ou sémantique, mais ils s'intéressent bien peu à son rôle social, politique ou culturel (au sens anthropologique). Cette perspective est toutefois valable, car elle permet, par exemple, de voir l'évolution de la chanson comme une fenêtre sur l'avènement de la modernité ou de la comprendre comme une résultante des conjonctures technologiques et politiques. Elle peut être acteur ou reflet.

L'approche des *Cultural studies* a développé une base théorique utile pour comprendre le profond effet de la musique sur la culture et la société, un aspect considérable surtout qu'on lui a conféré le statut d'« art par excellence »¹⁰¹. La musique est devenue un objet sociologique à part entière avec les recherches du précurseur Simon

⁹⁹ *Ibid.*, p. 134-136.

¹⁰⁰ Stuart Henderson, *Making the Scene*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰¹ Line Grenier, « From 'Diversity' to 'Difference' », *New Formations*, vol. 9, 1989, p. 125.

Frith¹⁰². Il a démontré comment la musique, considérée comme une « activité », prend différentes significations selon les contextes et les individus qui se l'approprient ou l'expérimentent. Grâce à Frith, la musique a dépassé le statut de symbole qui lui y était associé depuis les études sur les *subcultures*¹⁰³.

Plus près de nous, Will Straw de l'Université McGill et Line Grenier de l'Université de Montréal, tous deux professeurs en communication, se sont inspirés de cette approche et l'ont adaptée au contexte québécois et canadien. Ils ont élaboré des concepts tels que « scène musicale » et « communauté musicale » pour exprimer les différents processus de « mise en société de la musique » et ainsi critiquer et déconstruire les catégories existantes dans la culture populaire et souvent utilisées en recherche universitaire comme celle de « chanson québécoise »¹⁰⁴. La chanson québécoise comme objet sociologique devient donc la rencontre de sujets (auditeurs, spectateurs, musiciens, auteurs-compositeurs, producteurs, techniciens) avec des objets (disques, instruments de musiques, partitions) à l'occasion de pratiques culturelles (achat de disques, enregistrement, écoute, performance scénique), au lieu d'une catégorie musicale dont l'authenticité ou la spécificité québécoise seraient présentes par essence dans ses qualités esthétiques et poétiques, ce qui reviendrait à nier, pour Grenier, les rapports de pouvoir et les conflits d'intérêts sous-jacents¹⁰⁵. Les différents processus mettant en relation ces sujets, objets et pratiques peuvent être organisés grâce à ces concepts. La chanson québécoise se retrouve donc à la jonction de la portion *mainstream* de la scène musicale et

¹⁰² Maintenant professeur à l'école de musique de l'Université d'Édimbourg, le sociologue Simon Frith est l'un des premiers à « prendre la musique populaire au sérieux ». Il en effet écrit plusieurs livres sur le sujet dont *Sociology of Rock*. [En ligne] <http://www.ed.ac.uk/schools-departments/edinburgh-college-art/music/staff/academic-staff?person_id=24&cw_xml=profile.php>

¹⁰³ Laure Ferrand, « Les approches des cultural studies et de Simon Frith. Des subcultures à la musique comme accompagnateur du quotidien », *Sociétés*, n° 3, 2012, p. 42-43.

¹⁰⁴ Line Grenier, « Si le « québécois pure laine » m'était chanté! Réflexions sur la spécificité de la musique francophone au Québec », dans Denis Saint-Jacques et Roger de la Garde (dir.), *Les pratiques culturelles de grande consommation, le marché francophone*, Québec, Nota Bene, 1992, p. 96-97 ; Will Straw, « Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, p. 368-388.

¹⁰⁵ Line Grenier, « Si le « québécois pure laine » m'était chanté! », *Loc. cit.*, p. 98-100.

de la communauté musicale, c'est-à-dire que les artistes et les produits musicaux répondant aux critères de spécificité qui se forment chez la majorité des membres de la communauté musicale québécoise, les amateurs de musique du Québec, définissent ce qu'est la chanson québécoise¹⁰⁶ et cette définition est changeante tout autant que la culture comme on le perçoit dans un autre texte de Grenier¹⁰⁷. La chanson québécoise perçue ainsi devient un objet historique fondamental pour comprendre l'évolution récente de la culture québécoise, mais aussi des idées politiques, de l'identité et des conflits sociaux.

Les riches contributions de Straw et Grenier au phénomène sociomusical constituent un apport important qui peut permettre la mise en relation du phénomène de la contre-culture avec la musique québécoise des années 1967-1973, une époque charnière à la fois pour le développement de l'industrie musicale québécoise, et le développement de diverses idéologies qui laisseront une profonde empreinte dans la culture québécoise. Il importe d'abord d'examiner les différentes interprétations de l'histoire de la musique au Québec.

1.4 L'histoire de la chanson au Québec : identité et ouverture

Les ouvrages sur la chanson ont été rédigés par des personnes de différents milieux. Le terme « chanson » ou « chanson québécoise » est davantage utilisé au Québec pour parler de ce qui, dans le monde anglo-américain et même dans la francophonie, constitue la « musique populaire » par opposition à « musique savante », associée à l'élite¹⁰⁸. Le terme « musique populaire » est tout de même valable pour Bruno Roy¹⁰⁹ et

¹⁰⁶ Line Grenier et Val Morrison, « Le Terrain socio-musical populaire au Québec : "Et dire qu'on ne comprend pas toujours les paroles..." », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995, p. 87-90.

¹⁰⁷ Line Grenier, « The Aftermath of a Crisis: Quebec Music Industries in the 1980s », *Popular Music*, 12, 3, Octobre 1993, p. 220.

¹⁰⁸ Marie-Thérèse Lefebvre, « Le concours de composition Jean-Lallemand (1936-1938): une pomme de discorde qui corrode le milieu musical », paru dans Yvan Lamonde (dir.), *1937 un tournant culturel*, op. cit., p. 343.

¹⁰⁹ Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 1991, p. 267.

Roger Chamberland¹¹⁰ qui l'ont associé à l'avènement d'une industrie musicale moderne et diversifiée, où le folklore de souche française reste une influence parmi d'autres. Line Grenier clarifie la situation en démontrant que le terme « chanson » a évolué des années 1950 à 1990 pour devenir à la fois l'équivalent de « musique populaire » et un style particulier de musique populaire, c'est-à-dire la chanson héritée de l'influence française et de l'époque des chansonniers québécois des années 1960¹¹¹. Quant à nous, nous les considérerons comme équivalents et j'accolerai l'adjectif « québécoise » afin de distinguer la chanson comme mode d'expression populaire au Québec (par opposition à musique savante) de la chanson comme style particulier.

Tout d'abord, il faut dire un mot sur les tentatives de synthétiser l'histoire de la chanson québécoise. Ce sont des ouvrages que l'on pourrait qualifier d'introduction à la matière. On remarque qu'une vision assez commune s'en dégage. La période allant de 1967 à 1980 a connu pour ces auteurs une effervescence musicale sans précédent. Elle est caractérisée pour Richard Baillargeon et Christian Côté dans *Destination Ragou* par l'expérimentation, l'adoption et la convergence de styles musicaux nouveaux, provenant d'influences étrangères aussi diverses que la musique latine, le jazz, le country, et la musique cajun¹¹². De plus, la période voit poindre une production indigène renforcée et des ventes record de musique locale (en proportion comme en chiffres absolus¹¹³). Elle constitue un âge d'or de la chanson québécoise selon Robert Léger et Line Grenier¹¹⁴. Roger Chamberland ajoute que c'est d'ailleurs « la québécitude [qui] est le leitmotiv de la culture en général » et la chanson devient un vecteur idéologique puissant, dans le sens du nationalisme représenté politiquement par le PQ¹¹⁵. Ce dernier aspect constitue d'ailleurs le point de vue le plus revisité par les différents chercheurs, dont Robert Léger

¹¹⁰ Roger Chamberland, « De la chanson à la musique populaire », dans *Traité de la culture*, op. cit., p. 705.

¹¹¹ *Ibid.* Line Grenier, « “Je me souviens”... en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical au Québec », *Sociologie et sociétés*, 29, 2, 1997, p. 31-47.

¹¹² Richard Baillargeon et Christian Côté, *Destination ragou : une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 52-53.

¹¹³ Robert Léger, *La Chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, 2003, p. 96.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 66. Line Grenier, « Je me souviens... » *Loc. cit.*, p. 42.

¹¹⁵ Roger Chamberland, « De la chanson à la musique populaire », *Loc. cit.*, p. 709.

dans *La Chanson québécoise en question* qui le justifie par la montée d'une génération de musiciens avec « une culture musicale riche » qui ose faire tomber les barrières, influencée par la situation politique internationale et la montée locale du nationalisme¹¹⁶. Le tournant permettant l'avènement de cette ère particulière est la naissance d'un rock identifié comme authentiquement québécois en 1968. Le seul artisan de cet heureux événement étant mentionné explicitement dans ces courtes synthèses est Robert Charlebois, qui grâce à l'*Osttidcho* et à la chanson *Lindberg*, aligne une poésie urbaine en joul et des rythmes rock planants inspirés des groupes hippies californiens¹¹⁷, ce qui bouleverse le monde musical québécois. Cet âge d'or ne se termine pas à date fixe, mais tous s'entendent pour faire correspondre le point névralgique de son déclin à la défaite référendaire du 20 mai 1980. Chamberland fait débiter la descente aux enfers au jour de la victoire du Parti québécois aux élections de 1976 alors « que les artistes [engagés] passent le relais » aux politiciens et politiciennes dans leur combat pour l'indépendance nationale¹¹⁸. Des facteurs divers s'ajoutent au contexte politique pour expliquer la fin de cette période.

Ces courtes synthèses démontrent brièvement les tendances historiographiques à développer dans le domaine de la chanson. La pénétration des musiques étrangères, les vicissitudes de son industrie, les variations démographiques, et la contre-culture sont autant de problématiques liées à l'essor de la chanson québécoise, mais ce que les universitaires ont davantage tenté d'éclaircir à son sujet, c'est sa « québécutude », son rôle identitaire et politique. En optant pour des stratégies de recherche et des sources complètement différentes, la délimitation du bassin de chansons et d'artistes qui participent à cette redéfinition identitaire est souple et conséquemment l'identité québécoise devient un construit variable d'une étude à l'autre.

¹¹⁶ Robert Léger, *Op. cit.*, p. 70-71.

¹¹⁷ Roger Chamberland, *Loc. cit.*, p. 707.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 709.

Le tout premier ouvrage recensé, celui de Jacques Aubé, est une étude pionnière¹¹⁹. Il a été publié en 1990, à une époque où l'étude de la chanson au Québec était très fragmentaire. La relation entre engagement politique et chanson y est examinée à l'aide d'une grille d'analyse qui recense la participation d'artistes à un nombre impressionnant d'événements de soutien à une cause politique. Son analyse contextuelle cible uniquement la conjoncture politique québécoise et démontre que les artistes ont à cœur la défense de tout projet nationaliste, plus ou moins radical, que ce soit la libération de prisonniers politiques à la suite de la loi des mesures de guerre ou bien un appui au Parti québécois et au référendum de 1980. Cet ouvrage montre clairement la position idéologique d'une certaine frange bien en vue du monde de la chanson, mais ne nuance pas cet engagement par une étude des paroles, des musiques et d'artistes plus marginaux ou émergents. Ses seules sources proviennent de la presse à grand tirage. L'étude sera tout de même utile afin de démontrer le type d'engagement des artistes de la contre-culture qui s'y retrouvent. Néanmoins, Aubé prouve qu'à cette époque d'ébullition culturelle, les artistes de la chanson deviennent des piliers importants du nationalisme¹²⁰.

L'article de Line Grenier porte sur l'exposition *Je vous entends chanter* du Musée de la civilisation de Québec en 1995¹²¹. Elle démontre comment le discours sur la chanson élaboré dans cette exposition est construit et influence le public. Elle analyse chaque concept utilisé, chaque texte explicatif et chaque lieu recréé afin de comprendre comment cette commémoration circonscrit la chanson québécoise et place son évolution comme un reflet des Québécois, du Québec et de son histoire¹²², leur procurant une « citoyenneté culturelle ». Selon Grenier, le musée, en rafraîchissant la mémoire de certains lieux communs (comme les boîtes à chansons) et en utilisant une narration effacée et des textes émotifs, réussit à élever la chanson au rang « d'emblème par excellence de la culture québécoise ». Ce travail est convainquant et bien ficelé. Le texte donne un sens légitime à la chanson comme objet d'étude, cependant, comme Grenier

¹¹⁹ Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec, 1960-1980*, Montréal, Triptyque, 1990.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹²¹ Line Grenier, « "Je me souviens"... en chansons », *Loc. cit.*

¹²² *Ibid.*, p. 36.

en dit très peu sur le contenu même de cette chanson, de ses acteurs, de son message, il est impossible de comprendre exactement ce qu'on entend par culture québécoise et chanson québécoise. Voilà quelques informations qui en ressortent : en 1995, le spectre de la chanson québécoise s'élargit et comprend désormais la « chanson rock », la « chanson country » et la « chanson populaire », tout comme dans les synthèses citées plus haut, les années 1970 sont vues dans cette exposition comme un « âge d'or de la chanson québécoise » où « les événements [...] témoignent de la participation de la musique populaire aux projets collectifs en "une époque opulente qui fait fête à la diversité et à la nouveauté" »¹²³. Il nous reste à déterminer quelle est la nature de cette diversité et de cette nouveauté. L'analyse de Grenier tend à ramener l'entièreté de la chanson produite ici sous l'étiquette « nationale » ou « québécoise », participant à l'épanouissement collectif du Québec. Les prochains écrits, bien qu'axés sur l'identité nationale, proposent une perspective plus nuancée.

Une autre universitaire, Caroline Durand, la seule historienne à s'être penchée directement sur la chanson, a plus récemment démontré un autre pan du processus communicationnel destiné à circonscrire le phénomène de la « chanson québécoise », mais cette fois-ci avec des sources contemporaines de la période étudiée, dans son cas 1960 à 1980. Elle a dépouillé les journaux à grand tirage, soit *La Presse*, *Le Devoir* et *Écho-vedettes*. L'étude prend la forme d'un mémoire déposé en 2004¹²⁴ et d'un article paru en 2007, ce dernier contenant plus spécifiquement ses résultats de recherche sur la redéfinition identitaire par rapport aux référents culturels que sont la France et les États-Unis¹²⁵. Basée sur les écrits théoriques de Line Grenier sur les pratiques et les dispositifs culturels, dont la chanson et leur rapport au pouvoir et à la culture, l'étude de Durand montre comment la presse québécoise construit une « chanson authentiquement québécoise » à partir de critères précis, qui lui sont propres. Ces critères peuvent inclure

¹²³ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁴ Caroline Durand, *Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980*, mémoire de M.A. (histoire), Université de Montréal, 2004.

¹²⁵ Caroline Durand, « Entre exportation et importation », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 60, n° 3, 2007, p. 295.

la valeur poétique des chansonniers, l'utilisation du joual ou la fougue scénique et nouvelle d'un Charlebois, d'une Diane Dufresne en passant par une prestation donnée lors de la fête de la Saint-Jean-Baptiste, un engagement politique, des paroles au contenu social et politique ou un style musical innovateur. Durand présume donc que ce discours des médias forge la « chanson » comme un « emblème national » en soulignant des caractéristiques authentiques chez les uns et en rejetant l'attrait commercial, grand public et lucratif chez les autres. La chanson québécoise authentique est donc une catégorie restreinte à certains styles et artistes contrairement à ce que prouve Grenier pour l'année 1995. Du reste, la lunette de la presse artistique montre comment se fait l'adoption d'un style étranger, le rock, pour en faire une musique authentique¹²⁶. Le prestige que les artistes acquièrent à l'étranger est également un facteur de haute importance pour la revalorisation nationale. Il est toutefois difficile de connaître le point de vue de la presse sur les aspects contre-culturels de la chanson compte tenu de l'angle d'approche de Durand¹²⁷. La méthode peut cependant servir de précédent pour l'étude d'une chanson contre-culturelle en utilisant la presse alternative pour connaître son effet identitaire sur un milieu particulier, la jeunesse contre-culturelle. Le même problème que dans l'étude de Grenier se pose : étant donné que cette recherche n'utilise pas les chansons et les artistes comme sources, nous appréhendons l'identité québécoise qu'indirectement, à travers des comptes-rendus journalistiques. Il s'agit d'une facette seulement du processus de construction identitaire auquel contribue la chanson. Mais l'importance de la chanson dans ce processus étant dévoilé, il reste maintenant à l'analyser directement pour en comprendre tous les aspects. Ce problème est sous la loupe des prochains auteurs. Les données concordent néanmoins avec celle d'Aubé et de Grenier pour prouver le rôle des artistes dans la culture québécoise.

Les chapitres 4 à 7 de l'essai de Bruno Roy, intitulé *Pouvoir chanter*, démontre exactement comment la génération d'artistes à maturité dans les années 1970, a brandi haut et fort des idéaux contre-culturels contribuant ainsi à l'émancipation nationalitaire,

¹²⁶ Caroline Durand, *Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980*, op. cit., p. 83-84.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 33-34.

mais dans une perspective universelle, anti-impérialiste. C'est ainsi que Roy tente pour une première fois d'analyser la chanson québécoise et d'y déceler ce qu'il considère comme des idées, et des pratiques contre-culturelles en s'attardant aux paroles d'un nombre considérable de chansons des années 1970. Il démontre ainsi comment la « force politique » de la chanson québécoise se transforme au rythme d'une conscience mondialisée après l'épisode chansonnier qui avait inscrit les balises de la culture québécoise, de son aspect colonisé, de ses oppresseurs et du pays en devenir dans la conscience collective. À l'instar des études abordées précédemment, la chanson rock et folk rock des années 1970 est considérée ici comme québécoise, mais également politique, comme toute chanson écrite en français au Québec¹²⁸. Elle contribue pour une part à la redéfinition culturelle par son utilisation du joutil et sa description de la réalité urbaine du Québec¹²⁹. Par contre, elle met de l'avant de nouvelles préoccupations sociales et culturelles, dénonçant l'aliénation du béton des villes, la pollution, l'impérialisme culturel, le système capitaliste, la guerre, le nucléaire, le matérialisme, les rapports hommes/femmes, bref c'est une critique globale de la direction prise par la société occidentale. À partir de 1975, l'affirmation et la considération du point de vue féminin dans les thématiques relationnelles des chansons est considéré davantage contre-culturel par Roy¹³⁰. Ce mouvement correspond à l'« ère des groupes québécois » qui commence véritablement avec l'avènement de Beau Dommage en 1974¹³¹. On peut donc comparer la résonance des chansons contre-culturelles sur la culture québécoise à l'effet de la contre-culture sur la société américaine tel que nous l'avions vu avec Anderson et Marwick.

Même si pour une première fois, la contre-culture fait l'objet de considération par un auteur, l'objet reste « la chanson québécoise » qui, elle, se transforme et s'actualise au gré des thématiques contre-culturelles. Roy évoque rapidement les différentes dynamiques comme l'appropriation des musiques populaires étrangères, l'amalgame avec

¹²⁸ Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, op. cit., p. 155.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 197.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 305-306.

¹³¹ *Ibid.*, p. 264.

l'héritage folklorique de la chanson, le lien entre la musique populaire et l'émergence d'un milieu *underground* et le réveil des particularismes, mais l'auteur les explicite peu¹³². Le choix de chansons de Roy omet cependant une grande partie du mouvement contre-culturel, plus underground, que des sources comme les revues contre-culturelles auraient pu révéler.

Dans sa globalité, cet ouvrage couvre la musique québécoise et canadienne depuis les origines, soit le régime français. Il s'agit donc d'une première étude touchant à l'intégralité de la chanson d'ici. L'analyse des textes de chansons est pertinente et reliée au contexte historique, social et culturel. L'ouvrage a comme objectif, réussi d'ailleurs, de démontrer le « potentiel de force collective » de la chanson. On y dénote clairement un dialogue entre la collectivité et sa chanson qui les mènent à une évolution semblable. Dans les deux derniers chapitres, Roy s'interroge sur la récupération de la chanson par différentes instances politiques et par le « système » capitaliste, où la chanson est perçue comme un produit culturel de consommation. La critique des médias fait aussi partie de l'équation minant la portée de l'intention artistique. Roy conclut que le pouvoir de dire et de chanter reste toujours subversif. Un exemple serait les différentes tentatives de museler les artistes, dont la plus flagrante a été les arrestations massives d'octobre 1970. Ces questions sont pertinentes pour la compréhension de la contre-culture que l'on accuse d'immobilisme, de produire des rassemblements et événements inoffensifs et de ne pas avoir réussi en fin de compte à renverser le capitalisme. L'angle d'approche est très nationaliste et à gauche, bref on sent un parti pris pour les auteurs-compositeurs et le message qu'ils véhiculent, défendant le renouveau folklorique comme moyen de politisation et de critique sociale, la portée politique de la contre-culture et le nationalisme authentique et actuel des chansonniers. Cette dernière section utilise davantage de sources provenant de la presse en plus des textes de chansons.

On perçoit dans l'ouvrage de Roy la pertinence de l'étude des textes de chansons qui donne un angle plus significatif du rôle de l'artiste et permet de mieux rattacher

¹³² *Ibid.*, p. 265-267.

l'œuvre à son contexte. Si le déploiement sans précédent de la chanson québécoise dans les années 1960 et 1970 renforce l'identité des gens d'ici et l'accompagne dans ses luttes, il est plus laborieux d'affirmer ce constat pour la chanson contre-culturelle parce qu'elle ne fait pas l'objet d'analyses nombreuses et variées au Québec. Roy souligne la présence de thématiques et sensibilités contre-culturelles, mais ce survol ne permet pas de comprendre l'apport de la musique aux dynamiques sociales et culturelles du milieu contre-culturel. Pour les autres auteurs, la musique rock est rapidement intégrée au champ plus large de la chanson québécoise avec pour conséquence d'oblitérer son apport à une communauté contre-culturelle et sa capacité à transmettre un message de dépassement esthétique et social. Les interprétations québécoises de la contre-culture se reflètent sur les études en chanson, c'est-à-dire que le rapport de cette dernière avec la contre-culture est laissé pour compte ou fait l'objet d'explications lacunaires, mettant surtout l'accent sur l'influence étrangère. Néanmoins, un des événements les plus significatifs pour la culture et la contre-culture québécoise, *L'Ostidcho* fait l'objet d'une analyse rigoureuse par Bruno Roy, ce qui aide grandement à enrichir le phénomène tel que vu par Robert Giroux.

Giroux, écrivain, ancien professeur de lettres et directeur des éditions Triptyque, a dirigé de nombreux ouvrages sur la chanson dans toutes ses dimensions depuis les années 1980, mais il n'a produit qu'un court texte sur le sujet de la contre-culture. Il y compare deux phénomènes, la chanson western et la chanson dite contre-culturelle, sans vraiment s'attarder aux paroles, mais plutôt aux parcours professionnels de deux artistes phares de la contre-culture. Il veut surtout démontrer l'aspect totalement parallèle de ces deux courants. Pour lui, la musique western se veut authentiquement *underground*, bénéficiant d'un réseau de diffusion important hors des grandes villes et des radios commerciales. Du côté contre-culture, il donne en exemple les chanteurs Raoul Duguay et Robert Charlebois qui s'adressent selon lui à un public petit-bourgeois et en adoptent

les idéologies (existentialisme, rousseauisme)¹³³. Ce constat est donc semblable à celui de Duchastel et Moore. On ne doit pas alors se surprendre de les voir délaisser le style contre-culturel qui les a fait naître afin d'entrer dans le show-business québécois, s'inscrivant ainsi dans une démarche dont le succès est le but ultime¹³⁴. Il néglige ainsi l'aspect critique de la contre-culture qu'avait démontré Roy et le phénomène de la « récupération ». Giroux admet qu'il ne souhaite pas régler le débat des origines et de la définition de la contre-culture, mais il expose quelques-unes des hypothèses en vogue oscillant entre les origines américaines ou européennes, *beat* ou anarchistes¹³⁵. L'approche de la contre-culture de Giroux concorde avec celles qui circulent au Québec, ne montrant pas toute la complexité des rapports entre culture dominante et contre-culture, ni même la profondeur de la démarche artistique contre-culturelle, la résumant plutôt à un style. Bruno Roy remédie à cette situation.

Un autre essai de Bruno Roy, *L'Osstidcho ou le désordre libérateur*, publié en 2008 pour souligner les 40 ans de ce spectacle, a grandement contribué à la connaissance des transformations culturelles de cette époque. Tout comme dans *Pouvoir chanter*, la chanson est abordée ici comme le reflet plus ou moins conscient de la culture et de l'époque dans laquelle elle prend forme et constitue un outil d'appréhension de la réalité pour son public¹³⁶. Roy démontre les prétentions manifestaires de *L'Osstidcho* par une étude minutieuse de ses formes et de ses textes ainsi que leur mise en relation avec les contextes socioculturels d'avant et après et également la réception critique de l'œuvre. Outre l'utilisation des bandes sonores du spectacle, il a réalisé dix entrevues avec des protagonistes du spectacle et du milieu culturel en plus d'utiliser la presse artistique à grand tirage et une bibliographie extrêmement riche. Pour Roy, *L'Osstidcho* se révèle le catalyseur de l'accession à la modernité culturelle du Québec à une époque où de profondes contradictions culturelles sévissent en pleine Révolution tranquille. Roy

¹³³ Robert Giroux, « Les deux pôles de la chanson québécoise : la chanson western et la chanson contre-culturelle », dans Robert Giroux, *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 120.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 127.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹³⁶ Bruno Roy, *L'Osstidcho, ou, Le désordre libérateur : essai*, Montréal, XYZ éditeur, 2008, p. 17.

démontre comment Charlebois et « sa gang », qui donnaient déjà dans un milieu *underground* de revues musicales audacieuses, de recherche de nouvelles formes artistiques, de radicalisme politique et de mélange des genres¹³⁷, profitent d'une conjoncture où une jeunesse qui a grandi au rythme du yé-yé francophone et une autre qui valorise le discours poétique nationaliste des chansonniers sont réceptives à l'affirmation d'une américanité québécoise dans une chanson combinant rythme et propos intelligents¹³⁸. L'auteur montre comment Charlebois réussit mieux que quiconque, car il n'est pas le seul à tenter le coup, la synthèse de la modernité québécoise et sa transposition dans une musique de style rock psychédélique qui prédomine sur les paroles¹³⁹. Un nouveau style poétique alliant le joul, les blasphèmes, une réalité québécoise urbaine et ouverte sur l'étranger, mais surtout un style plus direct concourt, en s'alliant au sarcasme et à l'invective des monologues de Deschamps, à faire tomber les tabous de la société québécoise qui persistent à l'ère postduplessiste¹⁴⁰. Le spectacle se situe dans la foulée de l'Infonie, du Quatuor du Jazz libre du Québec et de la revue *Les Girls* qui contribuent eux aussi à briser les barrières du monde artistique et du rapport au public, mais à une échelle moindre que *L'Osstidcho*.

Ce spectacle, véritable *happening*, participe à la diffusion des « codes contre-culturels » dans la société québécoise¹⁴¹, et leur récupération dans les années subséquentes par les « groupes québécois » pour la poursuite de l'œuvre de libération culturelle, tant sur le plan de la recherche artistique que de la dénonciation des tabous sociaux et de l'ordre politique¹⁴². Ici, Roy ne tente pas non plus de circonscrire ou de définir la contre-culture, mais il l'appréhende plutôt comme des « codes », des sensibilités diverses, un état d'esprit, dont l'ouverture d'esprit, le goût de la nouveauté et la modernité en sont les principaux caractères. Ils sont transmis par les artistes comme tels et non pas comme un système idéologique. Ces codes sont tout au plus énumérés

¹³⁷ *Ibid.*, p. 45-51.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 30-39.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 127-130.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁴² *Ibid.*, p. 162.

(« guitare électrique, batterie, jeu théâtral improvisé, déguisements, travail collectif »)¹⁴³, mais Roy ne sent pas le besoin de les identifier à la contre-culture tout au long de l'ouvrage, il présume que nous saurons reconnaître ces codes dans ses différentes descriptions.

En somme, on ne peut passer outre cet ouvrage dès qu'on aborde les questions culturelles du Québec moderne, car bien que l'on puisse considérer *L'Ossitcho* comme une manifestation contre-culturelle, il n'est pas ici abordé comme tel, mais comme une manifestation unique de la culture québécoise et dont les répercussions portent sur tout le Québec. En ce sens, l'approche se distingue de l'étude de Giroux puisque la contre-culture est ici vue comme un courant d'idées et de pensées qui pénètre la culture québécoise par l'entremise d'une jeune génération d'artistes, et non pas un courant parallèle au nationalisme ou à la musique populaire dont l'incidence est marginale et la longévité limitée. L'auteur prouve son point en témoignant de la réceptivité de la culture québécoise aux valeurs contre-culturelles par les changements qui s'opèrent à la suite de l'onde de choc de *L'Ossitcho* autant dans le milieu artistique que dans la culture en général, donc la filiation « accession à la modernité » et « contre-culture ». De plus, il permet de comprendre une grande partie des débuts, de la démarche et des objectifs de la contre-culture vers 1968 avec la description d'un milieu *underground* qui comprend des individus comme les membres de l'Infonie et du Quatuor du Jazz libre du Québec¹⁴⁴. *L'Ossitcho* en tant qu'objet d'analyse en témoigne, le champ de recherche de la contre-culture au Québec sous un angle culturel renferme un énorme potentiel. La contre-culture se présente comme un mouvement occidental, mais elle a des répercussions et des manifestations bien particulières à l'échelle locale, ce champ nécessite pourtant d'être mieux circonscrit dans ses limites et exploré de l'intérieur, par l'entremise des revues.

Voilà ce qu'ont tenté de faire les archivistes et collaborateurs de BANQ en donnant forme au milieu contre-culturel québécois par la diversité de ses pratiques et

¹⁴³ *Ibid.*, p. 93-94.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

croyances. Une maigre place dans l'exposition et le numéro d'*À rayons ouverts* a été consacrée à la musique québécoise, confirmant au moins son appartenance à la sphère contre-culturelle. Un seul texte prend la musique comme sujet, celui du bibliothécaire Philippe Cousineau. La première phrase de ce court texte (2 pages) témoigne de l'objectif de l'ensemble de l'exposition : « Au-delà de Robert Charlebois et de Plume Latraverse qui, chacun à leur façon, ont marqué les esprits de la contre-culture au Québec, cette mouvance a donné lieu à des expériences musicales moins célèbres ». Le texte se concentre donc sur les portraits de carrière de l'Infonie et d'Aut'chose, deux groupes qui ne sont pas à l'avant-plan de la scène musicale québécoise. Le premier s'inscrit dans une volonté d'embrasser toutes les influences, du classique à l'électro en passant par le jazz, et le deuxième se situe dans la mouvance hard rock décrivant la vie urbaine et nocturne¹⁴⁵. Globalement, l'exposition laisse le champ libre pour une étude plus approfondie de la contre-culture musicale québécoise. Seuls Charlebois, Raoul Duguay, le Quatuor du jazz libre du Québec, Aut'chose et le festival pop de Manseau en 1970 sont évoqués comme des manifestations témoignant d'une multidisciplinarité du mouvement contre-culturel.

Comme en fait état Bruno Roy, l'impact culturel et social des idées contre-culturelles passe d'abord par la chanson québécoise qui rejoint un large public et devient même un emblème national pour Durand et un objet culturel par lequel les Québécois se reconnaissent pour Grenier. La chanson contre-culturelle ne bénéficie pourtant pas d'une définition et d'une approche utile telle que proposée dans les études contre-culturelles récentes.

* * *

Cet exercice historiographique aura permis de clarifier l'avancement des études sur le phénomène de la contre-culture à l'échelle occidentale. Il serait difficile, et même contre-productif, de ne pas tenir compte des importants développements théoriques dont le terme « contre-culture » a bénéficié depuis les années 2000. Évitant la

¹⁴⁵ Philippe Cousineau, « Hier le rock », *À rayons ouverts*, 86, printemps-été 2011, p. 20-21.

catégorisation rapide, il m'apparaît alors évident de saisir la contre-culture québécoise à travers les questionnements les plus actuels de l'histoire culturelle et des « études culturelles ». L'étude d'un phénomène si complexe, aux manifestations multiples et diverses, doit bénéficier d'une théorisation et d'une méthodologie solide. Les cas répertoriés de Marie-France Moore et Jules Duchastel sont éloquents à ce titre. Sous l'angle de la lutte des classes, ils ont amplement révélé l'orientation et les stratégies politiques de *Mainmise*. Il convient alors d'user de la même rigueur, mais sous un angle culturel, là où la contre-culture se montre la plus révélatrice de l'évolution de la culture et de la société. Stuart Henderson en a fait la preuve concrète. La contre-culture québécoise en tant qu'objet d'étude est cependant restée dans l'ombre d'un phénomène politique et culturel de masse au Québec, le nationalisme québécois, qui laisse sa marque également grâce et dans la chanson. Il sera important d'éviter le piège de trop vouloir les opposer comme celui de les fusionner.

La contre-culture, bien présente au Québec, dans les rues de Montréal, dans les œuvres littéraires et artistiques, comme dans la chanson a besoin de prendre racine sur le territoire. Elle a aussi besoin de légitimité, pour son insertion dans le paysage politico-culturel, mais aussi pour cerner sa participation aux transformations culturelles. L'étude de la chanson, une pratique hautement influente comme nous montrent Grenier et Straw sur l'identité et le quotidien des Québécois, est un moyen idéal de parvenir à cette réussite.

1.5 Problématique et Concepts

Au Québec, des chercheurs ont analysé le contenu idéologique et politique de la contre-culture¹⁴⁶. Ces études se sont appuyées sur la seule revue *Mainmise* et sont parvenues à démontrer les objectifs et la stratégie d'une idéologie qui se veut

¹⁴⁶ Jules Duchastel, « La contre-culture, l'exemple de *Mainmise* », *Loc. cit.* ; Marie-France Moore, « *Mainmise*, version québécoise de la contre-culture », *Recherches sociographiques*, vol. 14, n° 3, 1973, p. 363-381.

révolutionnaire et internationaliste. On a ensuite continué d'utiliser la notion de contre-culture dans des recherches sur des artistes et des mouvements de l'époque¹⁴⁷. On a fait des rapprochements entre la contre-culture et les idées véhiculées dans les œuvres et dans les écrits des protagonistes québécois. Le constat initial selon lequel la contre-culture tire ses origines des États-Unis n'a jamais été remis en question dans aucune de ces recherches. Il a même été renforcé par la mise en évidence de transferts culturels transfrontaliers¹⁴⁸. Les nombreuses études sur des artistes québécois qu'on associe à la contre-culture ont permis de révéler leur important rôle sur les arts, la création, la langue, la culture, l'identité et même la politique. Malheureusement, leur rôle pour la mise en place d'une contre-culture québécoise n'a jamais été investigué directement. Interroger l'œuvre et les rapports sociaux d'un certain nombre d'artistes québécois peut permettre de situer le contenu théorique et pratique d'une contre-culture québécoise.

Récemment, l'exposition *Contre-culture : manifestes et manifestations* présentée à la Grande Bibliothèque a permis de découvrir un nombre important de documents reliés à cette contre-culture. Il s'agissait de la première tentative de regrouper et d'interroger un corpus de sources variées provenant du milieu contre-culturel au Québec. On a alors construit un échantillon dévoilant la juste mesure de la complexité et de la diversité des entreprises contre-culturelles. En grande majorité, les sources exposées sont des sources écrites. Conséquemment, le rôle de la création musicale pour la contre-culture est demeuré sous-entendu.

On a appris grâce à des études récentes que la contre-culture est un phénomène social complexe qui prend des formes spécifiques selon les époques et les lieux où elle se manifeste. Il s'agit en fait d'un phénomène qui englobe des croyances et des pratiques en

¹⁴⁷ Sylvano Santini, « La "bâtardise" de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites », *Loc. cit.* ; Jennifer Beaudry, *Vers une scène commune : rapports croisés entre poésie et chanson chez Raoul Duguay (1966-1970)*, mémoire de M.A (littérature), UdeM, 2011 ; Steve Fortin, *Denis Vanier à l'aune de la contre-culture.*, mémoire de M.A (lettres françaises), Université d'Ottawa, 2004 ; Bruno Roy, *L'Osstidcho*, *op. cit.* ; Jean-Philippe Warren, *Une douce anarchie*, *op. cit.* ; François Ricard, *La génération lyrique*, *op. cit.*

¹⁴⁸ Jean-Philippe Warren, « Les premiers hippies québécois », *Loc. cit.*

constante évolution. La musique fait souvent partie d'une façon ou d'une autre de la définition même de la contre-culture. Certains artistes produisent des œuvres d'avant-garde projetant une critique sur la création et la société, dans le cadre d'un travail « désaliéné »¹⁴⁹. D'autres accordent une capacité sensorielle et transcendante à leur musique, leur permettant d'atteindre un autre niveau de conscience¹⁵⁰. Les adeptes d'une contre-culture entretiennent des rapports précis avec certaines musiques, certains artistes et certains lieux où elles se pratiquent¹⁵¹. Ce sont ces mêmes rapports qui définissent ce qu'est la contre-culture musicale.

Il est d'une importance capitale de spécifier la définition pratique de la contre-culture que nous appliquons à notre analyse. Celle d'Andy Bennett, que nous avons déjà citée¹⁵², nous apparaît utile dans la mesure où nous voulons laisser les sources nous dicter le contenu en constante évolution de la contre-culture québécoise des années 1967 à 1973. Une reformulation de cette définition serait toutefois avisée. La contre-culture est pour nous un phénomène regroupant des individus autour de croyances, de pratiques, de lieux et de symboles qui participent à leur différenciation de la culture majoritaire qu'ils contestent et à l'articulation d'un projet collectif indépendant ou autonome. Cette définition laisse amplement de marge de manœuvre pour étudier les rapports entre des artistes québécois formant une « scène musicale » contre-culturelle et une certaine « communauté musicale » contre-culturelle, au sens où l'entend Line Grenier¹⁵³. Bien sûr ces rapports ne sont pas exclusifs. Les acteurs de la contre-culture ont sans doute des rapports avec le reste de la société et les dynamiques qui s'imposeront à travers l'étude des sources permettront de saisir les contours de la contre-culture québécoise. Afin de mieux comprendre comment se manifeste la contre-culture québécoise, quelles pratiques et croyances constituent son ferment et comment tout cela évolue, nous posons la

¹⁴⁹ Christophe Den Tandt, « La Culture rock », *Loc. cit.*

¹⁵⁰ Stanley J. Spector, « Les Grateful Dead et Friedrich Nietzsche », *Loc. cit.*

¹⁵¹ Andy Bennett, « Pour une réévaluation », *Loc. cit.*

¹⁵² *Infra*, p. 21

¹⁵³ Line Grenier et Val Morrison, « Le Terrain socio-musical populaire au Québec », *Loc. cit.*

question suivante : Comment la musique québécoise et ses artistes contribuent-ils à la contre-culture?

Cette question permet d'approfondir la compréhension actuelle de la contre-culture au Québec. La musique étant une pratique ayant un énorme potentiel d'influence sur la culture et l'identité des Québécois, il est légitime d'enquêter sur les influences qu'elle aurait pu avoir dans le milieu contre-culturel québécois décrit brièvement par Jean-Philippe Warren¹⁵⁴. Bruno Roy a démontré comment certains artistes ont réussi à changer durablement la création musicale et la culture québécoises par la spectacularisation de codes et de messages contre-culturels. Il serait intéressant de découvrir si ces codes et ces messages ont préalablement trouvé un écho plus enthousiaste chez une communauté musicale particulièrement réceptive à la musique de ces artistes. Si tel est le cas, il faut assurément mieux circonscrire et définir ces codes et ces messages, à l'instar de ce qui a été fait par exemple pour Grateful Dead et les autres artistes de San Francisco¹⁵⁵. L'existence d'une contre-culture en terre québécoise dont les références sont des artistes d'ici viendrait réaffirmer la « force politique » de la chanson, mais dans une direction critique envers la société québécoise de l'époque, une direction utopique. Le constat de la chanson comme véhicule identitaire du Québec serait nuancé par un discours contre-culturel formulé par cette même chanson, et dont les objectifs sont à l'encontre de la direction prise la société québécoise et de son identité.

Comme les artistes de cette époque ont eu un grand impact sur le nationalisme québécois, il serait intéressant de poser également la question suivante : De quelle façon la contre-culture musicale appréhende-t-elle la question nationale québécoise? On a maintes fois maintenu que la contre-culture est un mouvement apolitique¹⁵⁶ et incompatible avec le nationalisme¹⁵⁷, sauf que la chanson québécoise se prononce sur de

¹⁵⁴ Jean-Philippe Warren, « Les premiers hippies québécois », *Loc. cit.*

¹⁵⁵ Nadya Zimmerman, *Counterculture kaleidoscope*, *op. cit.*

¹⁵⁶ J. Duchastel, « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », *La transformation du pouvoir au Québec: actes du colloque de l'ACSALF*, Montréal, Albert Saint-Martin, 1979.

¹⁵⁷ Gaétan Rochon, *Politique et contre-culture*, *op. cit.*, p. 116.

nombreuses questions d'ordre politique, dont celle du destin de la province. Comme Roy le mentionne, chanter en français est un acte politique en soi¹⁵⁸, l'artiste contre-culturel québécois pose des actes qui redessinent le champ culturel québécois. Cette question permettra de mieux comprendre comment les artistes contre-culturels enrichissent le discours sur la culture, son rapport à la nation et au politique. En somme, cette étude permet de mieux comprendre comment la contre-culture s'organise au Québec, qui en sont les acteurs influents, comment la musique représente une part de la contre-culture impossible à ignorer. Cette étude permet aussi de remettre la spécificité québécoise au cœur du mouvement contre-culturel du Québec et de ne plus percevoir ce mouvement comme importé, détaché. Pour arriver à ces fins, il faut choisir un corpus de sources permettant de voir quels artistes participent à la contre-culture.

1.6 Sources et méthodologie

La totalité des sources consultées est assez variée. Nous avons toutefois favorisé les revues et journaux contre-culturels pour leur accessibilité et pour l'ampleur de cette production. La première revue qui attire l'attention lorsqu'on désire parler de contre-culture au Québec est sans contredit *Mainmise*. Avec ses soixante-dix-huit numéros publiés entre 1970 et 1978, cette publication a constitué un corpus à elle seule pour plusieurs chercheurs. Il a d'ailleurs été mentionné qu'une part importante de son contenu portait sur la musique, ce qui après vérification s'est révélé tout à fait vrai. Son rattachement à « l'idéologie » contre-culturelle a été prouvé, et son histoire racontée¹⁵⁹, mais ses rapports avec la scène musicale québécoise ont été négligés. Son contenu est entièrement numérisé par BANQ et se retrouve en ligne sur son site. Son apparition tardive sur le marché oblige cependant à dénicher des sources antérieures.

¹⁵⁸ Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, op. cit., p. 164.

¹⁵⁹ Jean-Philippe Warren, « Fondation et production de la revue *Mainmise* (1970-1978) », *Loc. cit.*

Le corpus de revues et journaux présentés à l'exposition sur la contre-culture de BAnQ a été consulté afin de vérifier la présence de contenu sur la musique. Il s'est révélé que les revues *Logos*, *Le Voyage*, *Le Carré*, *Le Village du Carré Saint-Louis*, *La Claque* et *Hobo-Québec* contiennent des informations sur la musique au Québec. *Logos* est le premier journal contre-culturel au Québec. Publié à Montréal dès octobre 1967, il est d'abord bilingue, puis unilingue anglais jusqu'à sa disparition en 1973. C'est un mensuel, mais sa publication est intermittente, visiblement dû aux saisies dont fait l'objet l'équipe de rédaction et les vendeurs sur la rue. Il est disponible à la collection nationale de BAnQ en microfilm. *Le Voyage* a publié seulement deux numéros en 1968 avant de disparaître. Ce journal est disponible au centre de conservation de BAnQ. *Le Carré* et *Le Village du Carré St-Louis*, sont de petits feuillets hebdomadaires respectivement publiés pendant les étés 1969, 1970 et 1971. Ils contiennent quelques bribes d'informations sur la musique québécoise, ils sont disponibles à la collection nationale et au centre de conservation de BAnQ. *La Claque* est un journal dont il ne reste qu'un seul numéro publié en 1970 et disponible en microfilm. *Hobo-Québec* est un journal « d'écritures et d'images » mensuel publié entre 1973 et 1981 aussi disponible en microfilm et, bien qu'il se consacre surtout à la littérature et la poésie, il contient assez régulièrement une chronique sur la musique.

Une autre source s'est révélée d'une importance capitale. Il s'agit du recueil *Québec underground 1962-1972* publié en 1973 par Médiart et Yves Robillard, professeur en histoire de l'art à l'UQAM. Ce livre rassemble des articles de journaux quotidiens, des articles de revues, des images ainsi que des textes de protagonistes de la contre-culture. Il est publié en trois tomes et séparé en sections correspondant principalement aux diverses disciplines artistiques pratiquées dans l'underground. Chaque section comporte un court texte introductif de Robillard interprétant le sens des manifestations de cette section. Cette source offre donc un portrait de ce qui constitue l'underground selon Yves Robillard et son équipe. Robillard a été très actif dans le milieu de l'avant-garde artistique en ces années, on peut donc considérer son point de vue comme intérieur à ce milieu qu'il décrit. Nous considérons sa vision de l'underground dans l'analyse sans nous y

limiter. Sa vision inclut une section sur la musique et une autre qui présente les revues alternatives. L'une de ces revues est *Rézo*, publiée en 1969, dont il reste 2 numéros disponibles aux Archives de l'UQAM. Cette revue et ce recueil de sources viennent compléter le corpus provenant du milieu contre-culturel, excepté la musique. C'est à partir de ce corpus que se matérialise l'échantillon d'artistes dont l'œuvre, et la carrière seront analysées.

Nous avons retenu les artistes suivants : Le Zirmate, Robert Charlebois, Le Quatuor du Jazz Libre du Québec (Jazz libre), Les Sinners, Le Baron-Philippe-de-Notre-Dame, L'Infonie, La Sainte-Trinité, Louise Forestier, Claude Dubois, Penny Lang et le Ville-Émard Blues Band (VEBB). Le choix de ces artistes et la méthode d'analyse de leurs œuvres se sont établis à partir d'un processus inductif. Divers critères d'admissibilité en sont ressortis. En premier lieu, il y a l'occurrence. La simple mention du nom d'un artiste suscite une interrogation quant au contexte de cette mention. Certains artistes ont des apparitions nombreuses dans ces revues, ce qui les situe comme des références importantes. En deuxième lieu, la position des revues sur l'œuvre et la personnalité de ces artistes est examinée. Il a ainsi été possible de déterminer les limites de la contre-culture musicale en soulignant les critères d'admission au cercle et à l'idéologie contre-culturels.

Les artistes faisant partie de la contre-culture et ceux qui évoluent aux limites de celle-ci ont alors été choisis pour une analyse de leur œuvre, de leur biographie et de leur réception dans le milieu contre-culturel. Les sources utilisées ont été principalement les témoignages, comptes-rendus, critiques et entrevues dans les revues, mais des articles de journaux quotidiens comme *Le Devoir* et *La Presse* ont complété cette information. Les constats de l'analyse des sources écrites ont été comparés avec une analyse de l'œuvre de ces artistes durant la période étudiée. L'ensemble des composantes faisant la personnalité de l'artiste a été pris en compte, que ce soit le style musical, les performances scéniques, le style vestimentaire, la production de disques, le discours public ou la participation à différents événements. Les différents répertoires ont été appréciés selon leur aspect

novateur par rapports aux courants musicaux précédents et contemporains. La diversité des sonorités, des influences, des thématiques, des processus littéraires et linguistiques dans les paroles a été examinée. Certaines chansons particulièrement révélatrices ont été choisies pour une analyse en profondeur de la musique et des textes afin de soutenir le propos. Certaines œuvres connexes de ces artistes ont également été analysées, telle que leurs publicités dans les journaux, les bandes sonores de *L'Osstidcho*¹⁶⁰, le livre de Raoul Duguay sur *l'Infonie*¹⁶¹, le film de Jacques Godbout, *Kid Sentiment* (1967), mettant en vedettes deux membres du groupe *Les Sinners*, le film *La Nuit de la Poésie : 27 mars 1970* de Jean-Claude Labrecque et les pochettes de disque. Dans un souci de rigueur quant aux méthodes de l'histoire culturelle et des études culturelles, une attention particulière a été portée à la « réflexivité » des phénomènes artistiques. Nous tentons de comprendre dans une certaine mesure pourquoi et dans quel contexte une œuvre a été produite afin de mieux comprendre son propos et ses effets sur le public. Les éléments retenus permettent de comprendre la contribution de ces artistes à la contre-culture sous plusieurs aspects. La contre-culture québécoise est cependant un phénomène plus vaste, impliquant un nombre considérable de personnes, qu'étant donné l'ampleur de la tâche, nous ne voulons pas ici la circonscrire dans son entièreté.

1.7 Périodisation

La période couverte par cette étude va de 1967 à 1973. La périodisation est basée sur l'analyse de la musique et du discours sur la musique dans les revues. La fondation de la première revue contre-culturelle québécoise date d'octobre 1967. Cette date correspond à la fin d'Expo 67, un événement très important pour la culture québécoise. On a maintes fois répété qu'Expo 67 a permis au Québec de s'ouvrir sur le monde, ce

¹⁶⁰ *L'Osstidcho*, [En ligne]

<http://www.banq.qc.ca/collections/collection_numerique/losstidcho/losstidcho/> (19 septembre 2014)

¹⁶¹ Raoul luôaR yanguD Duguay, *L'Infonie : Le bouttt de touttt*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2000.

qui couronne bien la phase de modernisation de l'appareil étatique qui commence en 1960. Expo 67 a accueilli des artistes de partout dans le monde et des artistes du Québec en très grand nombre dans les pavillons du Canada, du Québec et de la jeunesse. Nous comprenons que la réunion sans précédent d'artistes en tous genres, mais particulièrement d'artistes du domaine de la musique et de la chanson, avec les millions de visiteurs à Terre des hommes est un événement dont les conséquences sont multiples. L'une de ces conséquences est la rencontre en un seul lieu des différentes composantes de la contre-culture québécoise. Expo 67 constitue donc notre point de départ.

L'élan donné à la contre-culture se poursuivra pendant plusieurs années. Nous remarquons par contre une évolution des pratiques musicales contre-culturelles entre 1969 et 1974. Une suite d'événements permet de démontrer que les pratiques et les croyances faisant partie de la contre-culture musicale depuis 1967 s'estompent lentement alors que d'autres pratiques et croyances prennent le relais. Vers 1971 et 1972, plusieurs articles dans les revues permettent de dire que le milieu de la contre-culture musicale est établi. Il est désormais possible de s'y appuyer, d'y référer, de le critiquer, car sa principale lutte, celle d'obtenir le droit d'être et de citer, est accomplie. Il n'y a pas de coupure franche entre les deux périodes puisque la deuxième prend ses racines en 1969 avec la formation des premiers groupes rock tels que Lasting Weep et Dionysos. Les groupes de cette période mettent un certain temps à s'imposer, mais en 1974 avec l'arrivée de Beau dommage et Harmonium, c'est chose faite. La période qui suit est différente par l'implosion des grands ensembles musicaux (Infonie, VEBB), la perte d'importance de l'improvisation dans le processus de création (Infonie, Plume), l'abandon de l'urgence de la révolution, l'approfondissement et la recherche en petits groupes d'un son et d'un message personnalisés, livrés au public sous la forme matérielle du disque, l'explosion du nombre de groupes et des tendances et la stabilité des institutions qui les soutiennent.

Voyant se dessiner d'elle-même la période qui nous intéresse, nous croyons donc qu'un certain nombre d'artistes ont effectivement une influence très importante sur le

milieu contre-culturel. Voici notre hypothèse : un certain nombre d'artistes articulent dans leurs discours et leurs pratiques les fondements de la contre-culture québécoise. Ils réussissent par un processus de recherche de formes artistiques nouvelles à créer l'illusion d'un mode de vie tout à fait neuf et libéré. Ce mode de vie est par la suite adopté par un nombre grandissant de membres du public. Ils convergent alors vers les lieux de spectacles et des quartiers communs où ils tentent de mettre en œuvre leur propre interprétation du mode de vie proposé par les artistes contre-culturels.

* * *

La contre-culture a longtemps été perçue au Québec et ailleurs comme un cul-de-sac politique, nuisant aux mouvements militants et révolutionnaires évoluant à la même époque. Ce chapitre démontre que les progrès méthodologiques et théoriques faits dans le domaine des sciences humaines sur le sujet de la culture, en particulier en histoire culturelle, permettent désormais de comprendre des phénomènes complexes ayant causes et conséquences autant sur les plans politique, social et culturel. La contre-culture apparaît désormais comme des mouvements distincts, ayant pris dans les différents environnements culturel et historique où ils s'agglomèrent. Ces progrès méthodologiques se perçoivent également en chanson. Bruno Roy, sans même expliciter outre mesure sa méthodologie, a démontré comment l'analyse d'œuvres musicales québécoises bénéficie d'une mise en relation, non seulement avec l'évolution de la musique elle-même, mais avec le contexte historique à l'intérieur desquelles ces œuvres sont produites. En 2008, il ajoute encore plus de profondeur à sa méthode en scrutant attentivement les relations des protagonistes de *Osstidcho* avec leur environnement politique, social, culturel et musical. Cette méthode est la seule capable de rendre toute la complexité d'un phénomène culturel comme la musique contre-culturelle. C'est une méthode appliquée par Henderson pour comprendre l'évolution de l'*éthos* de Yorkville à Toronto, où une contre-culture s'est créée, a mené ses combats sur tous les fronts puis s'est disséminée. C'est aussi une méthode équivalente qu'utilise Sean Mills pour circonscrire la circulation des idées dans la ville de Montréal en pleine ébullition de militantisme en ces mêmes

années. S'il est possible de comprendre les processus complexes d'identification des Québécois avec leur musique, il est possible de faire de même pour une communauté férue de musique qui tente de formuler un nouveau mode de vie différencié à saveur révolutionnaire.

BAnQ a donc ouvert la voie pour cette étude en organisant une exposition qui rassemble les sources québécoises de la contre-culture. Ces sources offrent des positions sur la musique en général et aussi sur celle du Québec qui incitent à aller voir directement l'œuvre des artistes qui font l'unanimité dans le milieu contre-culturel et aussi ceux dont l'acceptation est plus mitigée. Il est ainsi possible de saisir les principaux messages, philosophiques, politiques, culturels et sociaux qui sont exprimés dans la musique et récupérés par le milieu contre-culturel. Il est également utile de comparer ces données avec l'œuvre des artistes en marge du mouvement et c'est ce que nous ferons au prochain chapitre, en plus de donner le coup d'envoi de cette recherche par l'analyse des performances musicales québécoises à Expo 67.

CHAPITRE II

EXPO 67 ET LES MARGES DE LA CONTRE-CULTURE

La contre-culture est une expression consacrée faisant référence à un vaste mouvement de rejet des valeurs de la société technocratique occidentale. Au Québec, elle s'appuie aussi sur l'expérience collective vécue à Expo 67. Cet événement s'adressant à tous les publics comporte une variété presque infinie de manifestations diverses, démontrant l'éventail de possibilités dans tous les domaines de l'activité humaine. Il a ainsi contribué à faire du Québec une société plus ouverte sur le monde. Expo 67 a lieu à une période où la contre-culture se déploie à l'échelle occidentale. L'été 1967 correspond au « Summer of love » aux États-Unis, plus particulièrement dans la région de San Francisco. Le Québec n'a pas échappé au déferlement de la contre-culture sur l'Occident. Des phénomènes comme l'*Ossitcho*, le festival pop de Manseau, le groupe l'Infonie, la revue *Mainmise*, le rassemblement des hippies autour du Carré Saint-Louis, à la Maison du pêcheur à Percé et dans les communes rurales en témoignent. Nous verrons donc comment Expo 67 joue le rôle de catalyseur de la contre-culture québécoise. La musique est un fleuron culturel brandi haut et fort dans de nombreux pavillons à Terre des hommes. Nous passerons en revue les événements musicaux de l'exposition universelle s'adressant aux jeunes, principal groupe sensible à la contre-culture. Cette analyse permettra de mettre en relief plusieurs éléments culturels ayant une importance pour la contre-culture québécoise.

Ces éléments culturels ont servi par la suite à la quête de nouveauté des acteurs de la contre-culture québécoise. Inversement, nous démontrerons les conditions excluant certaines manifestations artistiques de la contre-culture. Un nombre impressionnant de pratiques, de discours et de comportements frôlent les limites de la contre-culture québécoise et y contribuent forcément, sans en constituer le cœur. L'analyse des journaux undergrounds permet de voir comment les événements musicaux à grand déploiement sont au centre d'une lutte contre la récupération de la musique contre-

culturelle. Nous tenterons également de comprendre pourquoi des artistes de l'industrie du yé-yé, malgré leur penchant contre-culturel, sont exclus du mouvement. Nous nous demanderons ensuite pourquoi des artistes qui proviennent d'un milieu alternatif, tout en ayant talent et succès, peuvent ne pas être des modèles contre-culturels. Le chapitre se termine sur la démonstration de l'existence d'une barrière linguistique sur la scène musicale et dans le milieu contre-culturel.

2.1 Expo 67, catalyseur de la contre-culture au Québec

Dans l'immense spectacle que constitue Expo 67, toutes les idées et tendances à l'origine de la contre-culture québécoise se rassemblent. On y retrouve entre autres une multitude de groupes rock canadiens, anglophones et francophones. Le très populaire phénomène des groupes de rock au Québec s'appelle le yé-yé. Ce mouvement se caractérise par des reprises, des traductions, des succès éphémères, une popularité qui passe par l'apparence, l'excentricité des costumes et le *lip-sync* à l'émission *Jeunesse d'aujourd'hui*¹. Le phénomène yé-yé est une véritable industrie qui fait vivre plusieurs émissions de télévision, des compagnies de disques, des festivals et des journaux à potins². Le yé-yé est reconnu pour avoir sensibilisé la jeunesse québécoise à un répertoire de musique locale, francophone et rythmée³. En 1967, le mouvement yé-yé est à l'aube d'une transition. S'inspirant principalement du style *beat* popularisé par les Beatles depuis 1964, plusieurs groupes exploreront le style psychédélique, mis au goût du jour justement pendant le *Summer of love*⁴. Un autre genre musical s'appliquant à un nombre important de groupes yé-yés est le style garage. Ce rock anti-commercial d'origine états-unienne se caractérise par un son amateur, mais « enthousiaste »⁵. L'origine du nom provient du lieu

¹ Renée-Berthe Drapeau, « Le yéyé dans la marge du nationalisme québécois (1960-1974) », dans *Les Aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1984, p. 185-196.

² Léo Roy, *La merveilleuse époque des groupes québécois des années 60*, Québec, Rétro Laser, 2003, p. 15-30.

³ Bruno Roy, *L'Osstidcho, ou le désordre libérateur*, Montréal, XYZ éditeur, 2008.

⁴ Léo Roy, *La merveilleuse époque*, *Op. cit.*, p. 13.

⁵ John Covach, *What's that sound?: An introduction to rock and its history.*, New York (NY), Norton, 2009, p. 212-214.

de pratique de plusieurs de ces groupes. L'ensemble du mouvement yé-yé tire donc ses principales influences de la musique anglo-américaine.

Le principal lieu de performance à Expo 67 pour le rock canadien est la discothèque du Jardin des étoiles. Au total, quarante-neuf groupes assez diversifiés prennent d'assaut cette scène de La Ronde, du 1^{er} mai au 27 octobre 1967, de 17h à 19h⁶. Pour la modique somme d'un dollar par soir, on peut assister à la prestation de deux groupes qui font danser la jeunesse dans ces débuts de soirée désignés « Le temps qui bouge ». Le Jardin des étoiles demeure aussi animé entre minuit et deux heures chaque nuit par un « orchestre de danse »⁷. Durant cet été, c'est presque sans relâche que les adolescents peuvent s'adonner à ces rassemblements musicaux festifs.

Le jazz est également un style musical très présent à Expo 67. Cette musique d'origine afro-américaine est bien implantée à Montréal depuis les années 1920. En 1967, trois formes de jazz coexistent en Amérique du Nord et à Montréal. Il s'agit du jazz «mainstream», de «free jazz» et du jazz fusion. Le « free jazz » (jazz libre) est le style le plus avant-gardiste. Il délaisse les structures musicales en favorisant l'improvisation libre⁸. Le jazz libre a également une signification politique radicale, voire révolutionnaire. Il est associé à la franche radicale du mouvement des droits civiques⁹. L'orchestre de jazz officiel au Pavillon de la jeunesse est celui de Walter Boudreau. Il joue alors du jazz libre «d'avant-garde¹⁰», mais principalement pour des raisons esthétiques. C'est au Café-dansant du pavillon de la jeunesse qu'on a principalement joué de cette musique. Des concerts ont été présentés tous les jours par des jazzmen locaux¹¹. Boudreau y a mis en

⁶ «Chansons et danse à gogo au « Jardin des étoiles » », *La Presse*, 28 avril 1967. Voici les groupes québécois sensibles aux influences psychédéliques : Les Sinners (27 mai), Les Bel Canto (10 juin), Les Hou-Lops (10 juin), Les Intrigantes (21 juin), Les Misérables (29 juillet), The Haunted (12 août), M.G. and the Escorts (26 août), Les Mersey's (2 sep), Les Chanceliers (30 sep) et The Rabble (14 Oct).

⁷ *La Presse*, 15 juillet 1967.

⁸ John Gilmore, *Une histoire du jazz à Montréal*, Montréal, Lux, 2009, p. 316-9.

⁹ *Ibid.*, p. 322.

¹⁰ «Expo Jeunesse : Le Jazz d'avant-garde qu'est-ce que c'est que ça? - Walter Boudreau», *La Presse*, 6 mai 1967.

¹¹ Tel que le Quatuor Lee Gagnon (5 juil), Charles Biddle (12 juil), Nick Ayoub (5 août) et Nelson Symonds (6 juin).

scène « Jazz-po », en collaboration avec différent poètes dont Raoul Duguay¹². Cette collaboration est l'occasion d'expérimentations et d'improvisations collectives qui mèneront à la fondation du groupe l'Infonie.

Expo 67 met également en scène plusieurs auteurs-compositeurs-interprètes de musique folk anglophone. Canadiens ou américains, ces artistes propagent généralement un message poétique de fraternité humaine, de paix ou de protestation lors de performances sans artifices et bien souvent sans support électronique. Plusieurs artistes folk contribuent grandement à la vivacité des milieux contre-culturels comme ceux des quartiers Yorkville de Toronto¹³ et Greenwich Village de New York¹⁴. Leurs chansons sont également très populaires dans les milieux universitaires et militants. Le mouvement folk est lui aussi en pleine transformation depuis la fameuse conversion de Bob Dylan à la guitare électrique à Newport en 1965. En 1967, le son folk-rock fait déjà l'objet d'une grande popularité depuis la côte californienne avec des noms comme The Byrds et Buffalo Springfield. Le Café-dansant est aussi l'hôte des chanteuses et chanteurs folk dont Penny Lang¹⁵. Cette vedette montréalaise se produit également pendant une semaine au Pavillon du Canada, lui permettant de se faire connaître d'un public beaucoup plus vaste¹⁶.

En 1967, le style chansonnier est déjà très populaire au Québec alors qu'une jeunesse nombreuse et de plus en plus instruite s'abreuve à cette nouvelle poésie dans les boîtes à chansons. Ces lieux de spectacles se multiplient à travers la province. Les chansonniers sont reconnus pour avoir éveillé la fierté nationale de la jeunesse québécoise grâce à leur éloge de la nature et à leur discours humaniste. C'est un style

¹² Gilles Ouellet, « Jazz : Walter Boudreau au premier rang », *La Presse*, 18 novembre 1967, p. 24 ; *La Presse*, 9 juin 1967.

¹³ Stuart Henderson, *Making the Scene: Yorkville and Hip Toronto in the 1960s*, Toronto, University of Toronto Press, 2011.

¹⁴ Sean Wilentz, *Bob Dylan in America*, New York, Doubleday, 2010.

¹⁵ Entre autres Leonard Cohen (22 juil), Penny Lang (6 juin, 7 oct), Gordon Lightfoot (25 mai), Joni Mitchell (3 juin), Patrick Sky (10 juin), Odetta (5 août) et Richie Havens (qui participera au festival Woodstock en 1969, 7 oct).

¹⁶ *La Presse*, 1^{er} juin 1967.

respecté par la critique, mais qui s'est d'abord fait connaître hors du réseau de l'industrie musicale populaire, en opposition au mouvement yé-yé. Il y a deux lieux où le mouvement chansonnier et ses artistes sont mis en valeur à Expo 67 : ils représentent leur pays au pavillon du Canada où une semaine entière leur est consacrée du 14 au 19 mai 1967¹⁷ et ils ont également leur place au Café-dansant¹⁸. À cet endroit, un chansonnier figure au programme durant une semaine complète, accompagné d'un autre artiste. Plusieurs d'entre eux sont invités en entrevue lors d'une émission de radio dont la diffusion se fait à partir du Pavillon de la jeunesse, ce qui permet un contact plus intime avec le jeune public.

Expo 67 accueille aussi des vedettes de la contre-culture musicale américaine¹⁹. Parmi celles-ci, les Mothers of Invention, groupe du guitariste et compositeur Frank Zappa, explorent une forme musicale avant-gardiste que l'on nomme *freak out*. Il s'agit d'une simulation d'improvisation collective où la drogue, la folie et la musique sont invitées. Ces enregistrements sans mélodie ni sens deviennent une arme esthétique contre l'industrie du divertissement²⁰. Le groupe Grateful Dead, issu de la scène contre-culturelle du quartier Haight-Ashbury à San Francisco, y produit d'autre part son rock psychédélique improvisé dont l'effet est la quête d'un nouvel état de conscience²¹. Ces artistes se produisent à l'Expo-théâtre, lieu des spectacles les plus populaires de l'époque.

¹⁷ On peut y entendre Louise Forestier, Claude Gauthier, Les Cailloux, Pauline Julien, Gilles Vigneault, Donald Lautrec, Renée Claude et Michel Conte. Publicité, « Semaine de la chanson », *La Presse*, 2 mai 1967, p. 45.

¹⁸ On peut y voir Jean-Pierre Ferland (3-4 mai), Georges Casavant (11 mai), Pauline Julien (1^{er} juil), Robert Charlebois (15 juil), Renée Claude (22 juil), Pierre Létourneau (29 juil), Tex Lecor (26 août), Gilles Vigneault (2 sept), Diane Dufresne (2 sept), Louise Forestier (9 sept), Claude Gauthier (23 sept) et le groupe plus folklorique Les Cabestans (26 juin) parmi les plus connus. Sauf contre-indication, toutes les dates entre parenthèses sur Expo 67 sont celles consultées dans les pages culturelles du journal *La Presse* pendant l'été 1967. L'information est tirée principalement de quatre rubriques qui reviennent inégalement durant cette période : « Demain au pavillon du Canada », « Calendrier de l'expo », « Au pavillon de la jeunesse » et « Les Arts cette semaine ».

¹⁹ Jean-Philippe Warren, « Les premiers hippies québécois », *Liberté*, n° 299, 2013, p. 22.

²⁰ Jay Keister, « «The Long Freak Out»: Musique inachevée et folie contre-culturelle dans la musique d'avant-garde des années 1960 et 1970 », *Volume !. La revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 2, 2012, p. 69-89.

²¹ Stanley J. Spector, « Les Grateful Dead et Friedrich Nietzsche : transformation de la musique, transformation de la conscience », *Volume !. La revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 2, 2012, p. 91-105.

Le psychédélisme est aussi à l'honneur au pavillon de la jeunesse avec le groupe The Gap²². Cette popularité démontre la fertilité du terreau québécois pour un genre musical renversant toutes les barrières artistiques sises dans l'industrie musicale.

Du côté du pavillon de la jeunesse, les activités mises en place par et pour les jeunes leur permettent d'éveiller leur curiosité, leur créativité et leur sens critique. Les mots qui désignent l'esprit de ce lieu sont «expression libre»²³. L'ouverture du pavillon est désignée sous le nom d'«Opération Boing», un immense défilé de 5000 à 10 000 personnes partant du Parc Lafontaine jusqu'au pavillon de l'île Sainte-Hélène²⁴. Pour cette marche-tintamarre, les participants devaient apporter «un objet bruyant de leur choix» et contribuer librement à l'esprit de fête. Les Sinners jouaient à cette occasion, juchés sur un camion. On a voulu également susciter la politisation de la jeunesse sur des enjeux contemporains avec la formule des *Hyde Park* qu'on francise par Partici-passion²⁵. Ces événements font de l'Agora du pavillon «une place publique ouverte à toute forme d'expression» où tous sont appelés à discuter et à formuler leurs idées sans aucune censure. Les organisateurs de la journée de la jeunesse du 6 août poursuivent aussi cet objectif en programmant une discussion ouverte sur les hippies avec Paul Krassner, le cofondateur du mouvement Yippies²⁶. D'autres activités permettent à la jeunesse d'ouvrir leurs horizons à différentes cultures et visions du monde comme une séance de méditation avec un yogi²⁷, la lecture du poème *Howl* d'Allen Ginsberg et la conférence «Religion et LSD» de Claude Gagnon²⁸. Le pavillon s'est ainsi forgé l'étiquette d'anti-conformiste²⁹, sans doute aussi par la présentation de *happenings* multidisciplinaires.

Le pavillon de la jeunesse offre également l'occasion à des artistes québécois de créer des *happenings* d'avant-garde mettant en œuvre un «art de la totalité», transformant

²² *La Presse*, 26 août 1967.

²³ «Le pavillon de la jeunesse...», *Télé-radiomonde*, 1^{er} avril 1967.

²⁴ Yves Leclerc, «L'Opération Boing!!! n'a fait qu'un petit boum», *La Presse*, 29 avril 1967, p. 8.

²⁵ «Partici-passion...», *La Presse*, 7 juin 1967, p. 67.

²⁶ *La Presse*, 5 août 1967, p. 12.

²⁷ *La Presse*, 9 septembre 1967, p. 7.

²⁸ *The Gazette*, 26 juin 1967, p. 18.

²⁹ *La Presse*, 29 septembre 1967.

le sens du réel, absorbant les participants dans un voyage cosmique, «infra-galaxique». Le groupe Zirmate sera l'auteur d'au moins deux de ces événements à Expo 67³⁰. Serge Lemoyne le peintre, Claude Péloquin le poète, Jean Sauvageau le musicien et Gilles Chartier l'artiste du projecteur, sont les principaux acteurs de ce groupe. Ils créent un environnement, où « l'hallucination verbale », « l'éjaculation de peinture sur toile », et la projection « d'univers grouillants » biologiques évoluent dans « des mondes sonores qui rendent à l'ici l'ailleurs ». Les couleurs phosphorescentes, les jeux de lumière et les objets de toutes sortes introduits dans l'environnement par Lemoyne accentuent l'effet de « voyage » cosmique. Voyage qui pour Paul Chamberland, de *Parti pris*, « ébranle [...] la culture bourgeoise » et « réalise les désirs obturés, refoulés par les tabous sociaux » en favorisant une conscience nouvelle³¹.

De plus, Serge Lemoyne a créé l'environnement pour la « discothèque intégrale » du pavillon de la jeunesse³². Cette discothèque veut sortir des sentiers battus par la diffusion d'une musique de qualité, incluant des groupes yé-yés et des chansonniers moins connus³³. Serge Lemoyne, en plus de son expérience avec le groupe Zirmate, accumule une expérience de création de *happenings* autour de ses expositions de peinture. En 1966, au Musée d'art contemporain, il a cherché à faire participer le public, à le faire jouer en faisant appel à toutes les dimensions, aux rapports avec le temps, l'environnement pour créer une œuvre en mouvement³⁴. Il a inclus dans son exposition des jeux de toutes sortes modifiés avec des lumières et des couleurs phosphorescentes, un orchestre yé-yé pour faire danser le public et des projections d'actualités. Cet événement a remis en question les valeurs esthétiques et place l'individu face à lui-même et à ses réactions dans cette expérience collective³⁵. Malgré le manque d'information sur

³⁰ «Les arts cette semaine», *La Presse*, 6 mai 1967, p. 8; «Calendrier», *La Presse*, 22 juillet 1967, p. 12.

³¹ Paul Chamberland, « Faire le voyage entretien avec Claude Péloquin », *Parti pris*, retranscrit dans Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972*, Médiart, Montréal, 1973, p. 146.

³² «Jeunexpo», *La Patrie*, 1^{er} octobre 1967; «Calendrier», *La Presse*, 15 juillet 1967, p. 12.

³³ «Une discothèque d'avant-garde», *La Presse*, 10 mai 1967.

³⁴ Yves Robillard, « Serge Lemoyne et Gilles Boisvert face au Happening », *La Presse*, 3 septembre 1966.

³⁵ Yves Robillard, « Le happening : un événement d'importance », *La Presse*, 22 octobre 1966.

l'environnement de la discothèque, on peut se douter que Lemoyne recherchait les mêmes objectifs que lors de ses *happenings* avec Zirmate et au Musée d'art contemporain.

Un tel afflux de moyens d'expression de toutes sortes et de publics a fait dire à Nicholas Jennings qu'Expo 67 était un *love-in* à l'échelle nationale³⁶. Il n'est pas étonnant que Raoul Duguay considère cet événement comme « le coup d'envoi aux créateurs du Kébek, touttt disciplines confondues »³⁷. Expo 67 rassemble en effet la plupart des influences et des personnes présentes dans le milieu de la musique contre-culturelle québécoise entre 1967 et 1973. La sentimentalité nationalitaire des chansonniers, l'engagement humain des chanteurs et chanteuses folk, l'enthousiasme coloré et le rythme des groupes yé-yés, l'improvisation rejetant toutes traditions musicales du jazz libre, la multidisciplinarité et la recherche nécessaire à l'exploration de la conscience cachée dans les happenings du Zirmate, le rejet des formes commerciales de l'industrie du divertissement avec les Mothers of Invention, la création d'un rock faisant appel à l'instantanéité, la participation du public, et particulièrement la présence de la musique dans toutes les sphères d'activités libératrices et créatrices sont des éléments que l'on retrouve dans la contre-culture québécoise. Ces éléments sont des conditions nécessaires à n'importe quelle manifestation musicale pour devenir une référence significative pour la contre-culture. Expo 67 devient donc le premier grand événement contre-culturel québécois. Un grand nombre d'événements québécois vont tenter de reproduire à petite échelle l'esprit contre-culturel présent à Expo 67. En examinant leurs conditions d'organisation et de déploiement, il est possible de cerner les marges de la contre-culture.

2.2 Contexte d'organisation des événements musicaux

Le contexte dans lequel se produisent les artistes est révélateur de la valeur contre-culturelle d'un artiste. Dans les milieux qui dépendent de la contre-culture

³⁶ Nicholas Jennings, *Before the gold rush: flashbacks to the dawn of the Canadian sound*, Toronto, Viking, 1997, p. 156.

³⁷ Raoul luôaR yauguD Duguay, *L'Infonie : Le bouttt de touttt*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2000, p. 3+3.

musicale, comme les journaux underground montréalais, on surveille de près le contexte de diffusion et l'accessibilité de l'œuvre des artistes contre-culturels, surtout quand ils sont très populaires. Les festivals de musique rock, dépendamment de leur organisation, participent, selon plusieurs témoins, à la récupération capitaliste de la contre-culture musicale. Les critiques sont particulièrement acerbes envers les festivals organisés sur plusieurs jours par de grands promoteurs.

Dans les pages de *Logos*, les publicités pour ces festivals occupent entre une demie à une page complète et presque autant pour les critiques. Le prix généralement connu, se situe entre 10\$ et 20\$³⁸. Un tel montant paraît outrancier pour *Logos* et aussi pour un nombre important de *freaks*. Au Festival Express de Toronto en juin 1970, festival qu'on surnomme le « Great Train Robbery », le prix est explicitement considéré comme du vol (*rip-off*) (14\$ à l'avance et 16\$ à la porte, il s'agit du prix le plus élevé jamais vu à ce moment)³⁹. En juillet 1970, la veille du Festival pop de Manseau, alors que la programmation est toujours inconnue, le Comité culturel du Québec manifeste devant les portes pour dénoncer l'exploitation par les organisateurs des jeunes, fervents de musique rock⁴⁰. Ce comité, formé spontanément par des jeunes, déplore qu'on se serve de l'amour, de la paix et de la musique pour arracher quinze dollars par entrée. « On essaie de nous faire croire que grâce à la magie du dollar, on saura recréer l'esprit qui, dit-on, a régné à Woodstock »⁴¹. « Ça bonhomme, ce sont de grandes entreprises capitalistes dont le seul but est de râcler le fond de tes poches. En te faisant consommer du son, du vent qui vibre »⁴² ajoute-on dans *La Claqué* à propos des festivals pop, particulièrement Manseau. Un prix élevé pour assister à un événement de ce genre évacue son potentiel contre-culturel.

À chacun des festivals mentionnés, les participants ressentent l'oppression d'un

³⁸ « Gathering at St Croix », *Loc. cit.*

³⁹ « A Talk of The Town », *Logos*, vol. 3, n° 4, août 1970.

⁴⁰ Michel Roy, Jean Basile et Guy Deshaies, « Manseau : un festival sans artistes? », *Le Devoir*, 30 juillet 1970, p. 1.

⁴¹ Alexandre Lebedeff, « Entrez vous faire fourrer, c'est cool », *Le Village*, 30 juillet 1970, p. 2-3

⁴² « La colonie », *La claqué*, vol. 1, n° 1, 1970, p. 4

personnel de sécurité imposant ou de la police et son escouade antiémeute. Le spectacle du 24 mai à l'Autostade est comparé à Auschwitz en 1940 parce que le site est entouré de fils barbelés. À Toronto, plusieurs personnes rassemblées à l'extérieur des clôtures sont arrêtées et deux filles se sont retrouvées inconscientes après avoir été frappées à la tête par la police. Jean Basile, alors au *Devoir*, mais bientôt fondateur de la revue *Mainmise*, croit injustifiée l'utilisation de l'escouade antiémeute lors de deux spectacles à Montréal⁴³. Il préconise un service d'ordre discret étant donné le calme relatif de la foule. Ses recommandations ne sont pas suivies pour Manseau alors que plus de 470 agents de différents corps de police et agences de sécurité sont dépêchés sur place⁴⁴. La sécurité renforcée pour empêcher les jeunes de profiter de ce type de divertissement ne correspond donc pas à l'esprit contre-culturel.

Les promoteurs sont obligés de se plier aux décisions arbitraires des différents paliers de gouvernement. Ces derniers octroient les permis pour l'organisation des festivals si des conditions de sécurité préétablies sont respectées. Le Festival Express de Montréal, prévu le 24 juin 1970, est annulé par la ville, ce qui est dénoncé par Jean Basile⁴⁵. La ville prétexte la crainte d'actions de la part de groupes extrémistes. Cette décision « risque de mettre [...] la jeune population en état d'agressivité ». Le permis octroyé pour Manseau aurait pu être révoqué à la dernière minute si les organisateurs n'avaient pu surmonter « le problème de la sécurité »⁴⁶. Jérôme Choquette, ministre québécois de la justice, est personnellement ciblé par Alexandre Lebedeff du *Village*⁴⁷. On déplore la gestion paternaliste et capitaliste des loisirs de la jeunesse ainsi détournés de leurs objectifs réels.

La contestation est présente sur place, hors des clôtures entourant le site, dans chaque cas rapporté, soit à l'Autostade de Montréal, à Manseau et à Toronto. Les *freaks*

⁴³ Jean Basile, « Les autorités civiques de Montréal interdisent le Festival Express '70 », *Le Devoir*, 10 juin 1970, p. 10

⁴⁴ Michel Roy, Jean Basile et Guy Deshaies, « Manseau » *Loc. Cit.*

⁴⁵ Jean Basile, « Les autorités civiques de Montréal », *Loc. Cit.*

⁴⁶ Michel Roy, Jean Basile et Guy Deshaies, « Manseau » *Loc. Cit.*

⁴⁷ Alexandre Lebedeff, « Entrez vous faire fourrer », *Loc. Cit.*

désirent avoir accès à ce qu'il considèrent comme leur culture. Rappelons qu'au festival Woodstock en 1969, l'entrée était libre dès la fin de la première journée. À Toronto s'organise un « gate crashing party » et deux mille personnes réussissent à s'infiltrer gratuitement. À l'Autostade de Montréal, la foule a jeté par terre la clôture séparant la galerie de presse, l'« élite », du reste des spectateurs⁴⁸. À Manseau, le Comité culturel du Québec tente de sensibiliser les participants au contexte frauduleux entourant l'organisation de l'événement. Trois organisateurs ont été accusés de fraude peu avant et on soupçonne que ce soit en lien avec le festival. Le festival est déclaré gratuit pour tous le samedi, une fois qu'il n'y avait plus d'attente aux guichets et après qu'un nombre considérable de personnes s'y soient introduits par les bois. Ce type d'organisation est violemment dénoncé par *Logos* qui s'oppose à la marchandisation, l'assimilation et la destruction de leur culture et de leur musique par des promoteurs qui « ne sont pas leurs frères »⁴⁹. La nourriture « plastique »⁵⁰ qui y est servie ne serait même pas donnée à leur pire ennemi⁵¹. C'est un élément important pour un journal soutenant une coopérative d'aliments naturels. La presse contre-culturelle francophone fait davantage un cas de Manseau. Ce festival est considéré comme une imitation, un artifice, un moyen de handicaper « les facultés de penser d'une jeunesse qui se sent libre, mais qui n'a pas tout à fait compris ce que cela impliquait »⁵². L'annulation du « Gathering Ste-Croix », le fiasco de Manseau où les groupes vedettes ne sont pas venus⁵³ amènent divers intervenants contre-culturels à vouloir organiser eux-mêmes leurs événements et assurer que les impératifs de profits et de contrôle ne fassent pas partie des objectifs.

Les manifestations qui semblent être le fruit d'initiatives autonomes internes à la « communauté » ne font pas l'objet de critiques négatives. Dans les pages de *Logos*, ces manifestations nous parviennent souvent à travers de petites annonces et leur programmation et leur coût sont imprécis ou absents. Ces événements sont bien souvent

⁴⁸ « Coca-Cola Colony », *Logos*, *Loc. cit.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ « Manso and Ste. Krotch », *Logos*, vol. 3, n° 5, septembre 1970, p. 4.

⁵² Alexandre Lebedeff, « Entrez vous faire fourrer », *Loc. Cit.*

⁵³ « Manso and Ste. Krotch », *Logos*, *Loc. Cit.*

multidisciplinaires comme en témoigne le Festival of Arts à l'Université Sir Georges Williams en mars 1968⁵⁴, le « Festival »⁵⁵ au *University Settlement*, de la rue St-Urbain, qui annonce du théâtre, des films, de la vidéo, de la musique, des sports et plus ou le Logos/McGill free-films-and-music-show du 26 février 1972⁵⁶. Ces événements se veulent rassembleurs et participatifs comme le « Festival of music by all of us »⁵⁷ le 13 mars 1970 à la salle de bal de McGill, le « Human Be-In »⁵⁸ d'avril 1970 au soleil (in the sun) ou la suite de la « Fête des fous »⁵⁹ du 19 juillet 1969, alors que le public est convié à revenir célébrer leur existence, en apportant de la nourriture, de la joie, de l'amour et des instruments, spécialement les dimanches, sur les terrains gazonnés de McGill. Ces événements n'ont sans doute pas la même envergure que les festivals rock, mais en s'annonçant dans *Logos*, nous savons qu'ils visent le même public. Associés à des lieux universitaires, ils proposent un contexte intéressant pour la diffusion et la pratique d'arts contre-culturels. Il est pourtant indéniable que les événements proposant les têtes d'affiches de la contre-culture musicale attirent un nombre plus considérable de personnes. Si l'événement n'est pas soumis aux impératifs d'une élite culturelle marchande ou d'un gouvernement, il est fort probable qu'il corresponde aux critères que recherchent les adeptes de la contre-culture musicale.

La Fête des fous est exactement le genre d'événement que soutient la communauté contre-culturelle. Elle est organisée par les journaux *Logos* et *Le Carré* et le mouvement des Zommz, auquel prend part le Baron Philippe, «grand prêtre hippy montréalais»⁶⁰. Les Zommz sont un mouvement «qui groupe tous les jeunes d'esprits en vues d'offrir des fêtes populaires gratuites». Tout y est absolument gratuit alors que chaque personne est priée de contribuer en amenant des «cadeaux-surprises qu'[elle] aura confectionnés». En plus d'être «une grande kermesse bilingue», «une fête de la

⁵⁴ Bill Horan, « INGHAPPENINGHAPPENING », *Logos*, vol. 1, n° 6, 1968, p. 6

⁵⁵ « June 5 – Festival – Settlement », *Logos*, vol. 4, n° 1, printemps 1971, p. 19.

⁵⁶ « Members of the world famous.... », *Logos*, vol. 5, n° 1, avril 1972, p. 14

⁵⁷ « A Festival of Music... », *Logos*, vol. 3, n° 1, mars 1970.

⁵⁸ « Human Be-In », petites annonces, *Logos*, vol. 3, n° 1, mars 1970.

⁵⁹ « Keep alive the vibrant spirit... », *Logos*, vol. 2, n° 3, août 1969, p. 9.

⁶⁰ Jean-Claude Trait, « « La fête des fous » sur le campus de McGill le 19 juillet », *La Presse*, 10 juillet 1969.

famille des Humains », « plusieurs vedettes de l'heure participeront aux festivités, ainsi qu'une vingtaine d'orchestres ». Cette fête a donc été un succès, rassemblant plus de deux mille hippies et « des dizaines de passants, poussés par la curiosité »⁶¹. Malheureusement, aucun compte rendu de l'événement ne nomme ces orchestres ou ces vedettes, mais la musique y était effrénée et psychédélique. Si l'on se fie aux invitations lancées par le Baron Philippe un mois auparavant pour la Saint-Jean du Carré St-Louis⁶², on peut présumer que Claude Dubois et Robert Charlebois ont été entre autres approchés pour cette fête, peut-être les Sinners aussi ou quelque autre chansonnier.

À l'occasion « [des] fêtes de la Saint-Jean Baptiste o nivo du village du karré Saint-Louis »⁶³ en 1969, le Baron Philippe a publié une invitation d'une page pleine dans *Logos* et deux articles du *Carré* y sont consacrés. On a lancé des invitations aux « fantômes de l'art » Robert Charlebois, Claude Dubois, le Baron Philippe et Tex Lecor dans *Logos*, ajoutons Claude Péloquin, Serge Lemoyne et l'invitée officielle est Pauline Julien. Les célébrations sont précédées d'un défilé partant de l'Oratoire St-Joseph au Carré Saint-Louis en passant par la Place Ville-Marie. On peut présumer que l'événement est gratuit, mais il est impossible de dire, sans aucun compte-rendu journalistique, si le défilé et le rassemblement ont vraiment eu lieu. Encore moins si les artistes invités sont venus. Faut-il rappeler que cette même année, le char allégorique de Saint-Jean-Baptiste a été vandalisé et des manifestations ont eu lieu au défilé officiel sur la rue Sherbrooke. Ces manifestations, tout comme les célébrations organisées par le Baron avaient toutes pour objectif de souligner la fin de la soumission et de la docilité des Québécois en s'attaquant au symbole national du mouton. Simplement par l'annonce du Baron, la quête de libération se conjugue à la musique contre-culturelle québécoise, donnant ainsi plus de force au message.

Il y a par contre d'autres événements ayant toute l'apparence de grands festivals,

⁶¹ Jean-Claude Trait, « 2000 hippies célèbrent dans le calme la grande Fêtes des fous », *La Presse*, 21 juillet 1969.

⁶² Baron philippe, « Saint-John Baptist is dead l'esprit », *Le Carré*, vol. 1 n° 2, 20 juin 1969, p. 12.

⁶³ Le Baron Philippe, « Les Fêtes de la Saint-Jean Baptiste o nivo du village du karré Saint-Louis, cité de Montréal en cet an de grâce 1969 », *Logos*, vol. 2, n° 2, juin 1969, p. 7

mais qui correspondent aux critères contre-culturels de diffusion de la musique. Ils se déroulent sur plusieurs jours, rassemblent des artistes contre-culturels très populaires et sont gratuits. Lemoyne ambitionne d'organiser en 1968 une quarantaine d'« évènements » qui mettent directement à contribution son expérience avec le Zirmate. *Le Voyage*, dont l'un des collaborateurs est le Baron Philippe, se compromet à lancer une invitation très suggestive à ses lecteurs. Il est inscrit : « Rendez-vous à Acton Vale » sur une pancarte routière dessinée pour « les fêtes de la Saint-Jean-Baptiste » dans ce village du 21 au 24 juin 1968⁶⁴. Aucune information n'est transcrite quant au prix, comme ce fut le cas dans les comptes-rendus des autres *happenings* de Lemoyne. Une discothèque intégrale, un vocabulaire semblable à celui utilisé à Expo 67, met en vedette les Mersey's et les Sinners. Pendant l'événement no 7, « plusieurs groupes se produiront » en donnant dans le jazz, le psychédélique et le folklorique. Claude Dubois, Robert Charlebois et Louise Forestier et le Quatuor du Jazz Libre du Québec se produisent en spectacle. Cet événement est multidisciplinaire, comme on peut s'en attendre de Lemoyne. La participation à l'événement est donc fortement encouragée par *Le Voyage*, le Baron Philippe étant un ancien collègue de Lemoyne avec le groupe L'Horloge (1964-65), il sait que ses objectifs sont nobles du point de vue contre-culturel.

Mais l'événement qui fait réellement contrepoids aux festivals des promoteurs est la « fête populaire » à la colonie artistique de Val-David à l'occasion de la fête du Travail en 1970⁶⁵. Cette colonie est orchestrée par les membres du Quatuor de Jazz Libre du Québec (le Jazz libre). On utilise le terme « fête populaire » pour se dissocier des « festivals » de musique comme celui de Manseau. Fiers d'avoir « vaincu la piastre », les organisateurs n'ont investi aucun argent et n'en ont demandé à personne⁶⁶. L'organisation est semblable à celle de la Fête des fous, accessibilité, collaboration, partage et entraide sont les gages de succès. Aucun article publié n'est tout à fait d'accord sur les artistes qui y ont participé. Dans le *Montréal-Matin* avant la fête, on évoque la

⁶⁴ « Évènements 21--24 », *Le Voyage...*, vol. 1, n° 2, juin 1968, p. 13.

⁶⁵ Jean-Claude Trait, « Festival de la «fraternité». Plus de 3,000 personnes à Val-David », *La Presse*, dans Yves Robillard, *Op. Cit.*, p. 405.

⁶⁶ Jean-Claude Trait, « Festival de la «fraternité» », *Loc. cit.*

présence de Charlebois, de Claude Dubois, de l'Infonie et de Steve Fiset⁶⁷. Après la fête, *La Presse* énumère les groupes Dionysos, Smack et la Nouvelle frontière⁶⁸. Chose certaine, le Jazz libre a performé autant que O'cannabis. Bien que la présence de Charlebois et de l'Infonie soit incertaine, ces noms suffisent comme moyen de promotion et prouvent bien la volonté de la communauté contre-culturelle de détenir un accès peu dispendieux à la meilleure musique dans un contexte libre de toute marchandisation par les capitalistes, de toute manipulation par les autorités et de toute répression par les services d'ordre.

D'ailleurs, l'un des seuls festivals gratuits couverts par *Logos* est le Lake Side Free Festival à Toronto où Grateful Dead et Ian and Sylvia sont présents⁶⁹. La présence d'artistes musicaux très populaires à ces événements est déterminante pour une meilleure diffusion de la contre-culture, une meilleure prise de sens des efforts conjoints des artistes et des organisateurs. La récupération de la musique contre-culturelle par les entreprises capitalistes détourne l'effet et le message de désaliénation et de liberté contenu dans cette musique. L'oppression du système est présente dans le prix des billets et le personnel de sécurité insécurisant le public. Les grands événements les plus désaliénants sont donc ceux qui sont gratuits. Mais les artistes ont nécessairement besoin d'apporter de l'eau au moulin. Leur plus ou moins grande proximité avec l'industrie du show-business est dès lors scrutée.

2.3 Production commerciale : réception de la musique yé-yé

La démarche de l'artiste se fait dans un cadre capitaliste dont il ne peut se soustraire totalement, car il en dépend pour sa survie financière, sa survie tout court, et souvent même pour rejoindre un public et porter son message de libération et de désaliénation. Il aura donc à faire des choix. Certains artistes se plient à la volonté de

⁶⁷ Denis Tremblay, « Une fête «intimidée»? », *Montréal-Matin*, dans Robillard, *Op. Cit.*

⁶⁸ Jean-Claude Trait, « Festival de la «fraternité» », *Loc. cit.*

⁶⁹ «A Talk of The Town», *Logos*, vol. 3, n° 4, *Loc. cit.*

l'industrie, des promoteurs, des compagnies de disques, des réseaux radiophoniques afin de devenir connus et de pouvoir vivre de ce métier. La démarche professionnelle d'un artiste importe beaucoup pour la détermination de sa valeur contre-culturelle. La désaliénation passe par la volonté de s'inscrire dans une démarche de création, de pratique, de diffusion et de promotion alternative.

À partir de l'invasion de la musique contre-culturelle sur le marché, l'industrie du yé-yé amorce une transition heureuse vers de nouveaux styles musicaux. Après Expo 67, de nombreux groupes yé-yé expérimentent les styles psychédélique et garage, importent les clichés vestimentaires, le langage, les comportements scéniques, les thèmes, le son et les arrangements d'une contre-culture musicale importée par les médias et l'industrie musicale anglo-américaine qui se veut de plus en plus puissante et ouverte à l'intégration de ces nouveaux styles. Parmi ceux-ci on peut nommer les Hou-lops, le 25^e régiment, les Mersey's, le Pouvoir des fleurs, les Kanto (Bel Canto), les Misérables, les Tallmud, les Luths et les Sinners. Ils font partie de ce que Léo Roy nomme la « vague psychédélique »⁷⁰, la troisième et dernière du mouvement. Pour ces groupes, déjà fortement influencés par la musique anglo-saxonne de l'invasion britannique (The Beatles et The Rolling Stones), il devient à plus ou moins long terme impossible d'ignorer la nouvelle tendance. Malgré ce virage, la critique est dure pour les groupes issus du mouvement yé-yé en 1968. Voilà de quelle façon le Baron Philippe perçoit « la situation du rock québécois » :

Y a-t-il à Montréal des groupes rock comparables en qualité et en audace aux meilleurs groupes anglais ou américains? Non, à moins que l'on me convainque du contraire le plus tôt possible. Il ne se trouve guère que deux types de groupes populaires au Québec : d'une part ceux qui suivent l'avant-garde anglo-saxonne, les groupes anglais d'ici qui ne font qu'une interprétation, qu'une copie plus ou moins bonne des Jimi Hendrix, Beatles et Stones tandis que du côté francophone on s'occupe encore à des traductions dans un style dépassé depuis belle lurette. En guise de consolation, les groupes québécois semblent se réveiller et ne conserver que très peu de retard sur les groupes anglais⁷¹

Cette opinion se reflète dans la critique qu'Aaron Howard, l'analyste musical de *Logos*,

⁷⁰ Léo Roy, *La merveilleuse époque*, *Op. cit.*, p. 13-14.

⁷¹ Le Baron Philippe, « Situation du rock Québécois », *Le Voyage...*, vol. 1, n° 1, Mai 1968, p. 13.

fait du groupe anglophone montréalais le plus populaire en 1967, *The Rabble*, et son premier album, *The Rabble Album*.⁷² Le groupe désigné comme le « Montréal's top rock combo », offrant des prestations à Expo 67 et au New Penelope tous les dimanches⁷³, n'a pas le talent nécessaire pour s'exporter. L'album en général est amateur, il manque d'originalité, de créativité musicale et de paroles de qualité. La meilleure chanson du disque possède la qualité d'être bonne à danser et les autres chansons sont dénigrées les unes à la suite des autres.

Ces opinions négatives s'ajoutent au silence complet pour tous les autres groupes et artistes qui naviguent autour de l'industrie du yé-yé. Il y a pourtant un certain nombre d'acteurs de ce milieu qui s'efforcent de renouveler le répertoire. On peut penser à Tony Roman, un des hommes à tout faire de cette industrie⁷⁴. Bien connu du grand public pour ses propres chansons, mais aussi pour ses qualités de producteur (Johnny Farago, Nanette Workman, les Baronets), il se risque après 1967 à s'impliquer dans des projets phares de la vague rock psychédélique québécoise (les Hou-lops, la Révolution française). Ces succès lui apportent l'autonomie et la latitude nécessaires pour tenter des expériences très marginales, pour ne pas dire avant-gardistes, comme la série des *Freak Out Total*⁷⁵. Le nom de Tony Roman reste toutefois absent du milieu de l'édition contre-culturelle pour cette période. Le seul article lui étant consacré date de son retour sur scène en 1975 après sept ans d'absence, dans une critique de son spectacle sans aucune rétrospective sur sa carrière⁷⁶. La critique est généralement positive, mais on lui reproche

⁷² Aaron Howard, « Headlines : The Rabble Album », *Logos*, vol. 1, n° 1, octobre 1967, p. 15.

⁷³ New Penelope, « New Penelope », *Logos*, vol. 1, n° 6, 1968, p. 18.

⁷⁴ Sébastien Desrosiers, « Disques Majaro » ; Sébastien Desrosiers, *Patrimoine P.Q. : Revaloriser la scène québécoise des décennies 60 & 70* [article de blogue en ligne] <<http://patrimoinepq.blogspot.ca/2009/07/les-disques-majaro-la-carriere-du.html>> (16 septembre 2014) ; Sébastien Desrosiers, « Le Nouvel Ensemble Folklorique du Québec - Reels psychadeliques Volumes 1 & 2 (Révolution; 1969) », *Patrimoine P.Q.* [article de blogue en ligne] <http://patrimoinepq.blogspot.ca/2013/12/01_archive.html> (16 septembre 2014) ; Sébastien Desrosiers, « Miscellannées du rock québécois (1970-1974) », *Patrimoine P.Q.* [article de blogue en ligne] <<http://patrimoinepq.blogspot.ca/2009/10/raoul-duguay-1969.html>> (16 septembre 2014).

⁷⁵ Tony Roman « imagine d'enregistrer *live*, sans retouche, les résultats de quelques séances nocturnes d'improvisations, aussi expérimentales qu'approximatives ». Sébastien Desrosiers, « Le Nouvel Ensemble Folklorique du Québec », *Loc. Cit.*

⁷⁶ Sleepy la goune, « Tony Roman show », *Mainmise*, n° 51, octobre 1975, p. 55.

de ne pas « penser français ». On ne peut donc dire que l'ensemble de son œuvre joue un rôle contre-culturel important.

Et pourtant, un nombre important d'orchestres yé-yé participent à des événements contre-culturels. Il semble que la démarche de désaliénation chez les groupes yé-yé soit incomplète et que l'image associée au yé-yé soit celle d'un mouvement façonné de toute pièce par l'industrie du divertissement. Cette industrie est puissante au point de forcer les groupes à faire des concessions en enregistrant des chansons légères et commerciales. C'est ce qui est arrivé aux Sinners et au 25^e Régiment dont les enregistrements sur disques diffèrent de leurs performances en spectacle⁷⁷. Les Sinners, qui formeront la Révolution française à partir de 1969 avant de reprendre leur nom original dans les années 1970, sont en effet le seul groupe yé-yé dont l'appréciation est globalement positive, mais avec des réserves. Deux témoignages permettent de démontrer cette réception mitigée :

J'aurais tort et grand tort de taire l'excellent travail des « Sinners! » [...] qui l'an dernier étaient assez mal foutus, i.e. le chanteur m'a toujours paru un personnage pâle, un peu fade, au talent peu remarquable [François Guy a été remplacé par Georges Marchand avant de revenir avec la Révolution française en 1969]. Et de plus feu le guitariste n'était que bon tandis que maintenant avec Arthur il y a des choses possibles... quant au batteur [Louis Parizeau], il bat un peu fort et un peu longtemps... mais c'est une bonne pièce d'homme qui me paraît avoir du courage, des « guts » comme on dit des fois⁷⁸

Le groupe a fait des progrès, mais on est dans l'attente d'une amélioration future. Il semble en effet difficile de concéder de l'admiration, même pour un groupe talentueux, s'il provient du milieu yé-yé. Georges (Khal) exprime d'ailleurs le malaise des gens du milieu contre-culturel face à ce groupe :

Les Sinners? Hein? Tu veux dire...? - Ben oui « les sinners », pi so what, pi c'a été « la révolution française »... Tiens moé dire toé confidence jamais before racontée. Tsé à Manseau, le festival rock transistoré à la sauce-pègre, si supposément un lamentable échec, tsé? Ben cé pas vrai. J'y étais moé monsieur. Pi un jour sul stage, j'étais derrière, stone comme un œuf sur un hasch cookie, pi dvant moé La Révolution Française a commencé à jouer..

⁷⁷ Léo Roy, *La merveilleuse époque des groupes québécois des années 60*, Op. cit., p. 37 et 171.

⁷⁸ Le Baron Philippe, « Situation du rock Québécois », Loc. cit.

Flute, basse, batterie. Le plus beau moment du festival. Une des choses les plus « racées » que j'ai jamais entendue. Bien entendu ceci est une confidence⁷⁹.

Cette citation exprime le côté réfractaire du public contre-culturel face à tout ce qui provient de l'industrie yé-yé. Georges Khal n'aurait jamais retenu l'expression de son engouement pour ce spectacle pendant cinq ans si ce n'avait été de cette gêne, cette honte, mêlée de snobisme face à l'évolution qui se tramait du côté de ce genre commercial.

Les Sinners ont pourtant énormément fait pour changer l'image qu'ils s'étaient bâtie vers 1967. Il faut d'abord souligner l'engagement du groupe pour la musique rock et sa diffusion : entre 1967 et 1969, il organise au moins quatre « love-ins » ou « show cool » à Montréal regroupant parfois « 25 groupes de la relève⁸⁰ » dont les Mersey's, les Chanceliers, les Intrigantes, les Dabsters⁸¹. En 1969, deux de leurs « shows cool » sont même annoncés dans *La Presse*, dont celui du 9 février a attiré plus de 1000 jeunes, signe de leur popularité croissante, mais également de la persistance de leur démarche. Sans connaître les détails de leur déroulement, il serait difficile de contredire le rôle encourageant de ces événements pour l'identification du public et des groupes à une démarche contre-culturelle, simplement par l'utilisation du terme « love-in » qui réfère à un esprit d'amour collectivement partagé. Même s'il s'agit de leur propre initiative, ils sont alors entourés des groupes du mouvement yé-yé. Ils ne peuvent donc se détacher de cette étiquette commerciale qui reste alors trop évidente. La formation de la Révolution française marque un tournant artistique également. En 1968, leur premier enregistrement, *C-cool*, est une espèce de *freak out* improvisé de vingt-deux minutes. Le grand succès de ce groupe est *Québécois*, un hymne nationaliste qui tout en exprimant un rapprochement avec la culture locale leur a valu l'étiquette d'opportunistes, alors que la ferveur nationaliste battait son plein⁸². Ils ont beau jeu d'innover musicalement, mais la

⁷⁹ Georges, «Les Sinners», *Mainmise*, n° 48, juin 1975, p. 57.

⁸⁰ « Les arts cette semaine : variétés », *La Presse*, 8 février 1969.

⁸¹ Léo Roy, *La merveilleuse époque des groupes québécois des années 60*, *Op. cit.*, p. 171-172.

⁸² Caroline Durand, *Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980*, mémoire de M.A. (histoire), UdeM, 2004, p. 33.

perception de leur démarche professionnelle les rattrape, on juge durement leur œuvre quoi qu'ils fassent.

Ils demeurent toutefois les vedettes du documentaire de Jacques Godbout, *Kid Sentiment*. Sorti en 1967, ce film sur la jeunesse utilisait les chansons des Sinners comme trame sonore et Louis Parizeau et François Guy comme principaux acteurs. Le film montre qu'ils sont satisfaits de leur statut de musiciens rock qui les fait connaître et leur permet assurément de vivre, puisqu'ils ont continué de travailler dans le domaine musical longtemps. Ils y expriment un désintérêt de la chose politique et de la sensibilité amoureuse. Leur deux plus grands succès au palmarès en tant que « Sinners » demeurent deux reprises de chansons anglophones : *Penny Lane* et *Ne reste pas sous la pluie*⁸³. Leur évolution a cependant démontré que leur enracinement progressif dans le Québec contemporain coexiste avec leur sensibilité pour les valeurs contre-culturelles de la jeunesse occidentale. Leur style singulier et unique les place à l'avant-garde du mouvement yé-yé qui s'éteint et leur permet de survivre à la fin de cette époque.

Un nombre important de groupes rock québécois se voient honnis, voire ignorés complètement, par le milieu contre-culturel, particulièrement du côté des groupes francophones. Même s'ils adhèrent personnellement à la contre-culture, ils sont redevables à l'industrie yé-yé qui en fait des vedettes en leur fournissant un public adolescent. Leur démarche de création s'en trouve affectée. Cette adhésion à l'image *hippie* se veut d'abord commerciale, il s'agit d'une adaptation au marché, à la tendance. Le propre d'une industrie est de faire du profit, voilà pourquoi s'y greffent des journaux à potins, possédés par de grands entrepreneurs comme Pierre Péladeau. Le rôle des grands médias étant aussi attaqué par la contre-culture, ce qu'on essaie d'y faire passer culturellement peut être mal perçu. Une grande partie du rock produit au Québec passe par cette industrie jusqu'en 1972. Ceux qui s'en éloignent parviennent difficilement à obtenir un succès durable. Ce sera le lot d'une minorité de travailleurs acharnés qui prendront le relais de cette génération après 1973. Le cas des Sinners, qui flirtent avec le

⁸³ Léo Roy, *La merveilleuse époque*, *Op. cit.*, p. 171.

milieu contre-culturel dans certains événements clés est une exception unique. Ce cas démontre que l'innovation musicale considérée comme authentique doit gagner le respect et provenir de milieux alternatifs et d'avant-garde artistique avant de songer à la carrière professionnelle.

2.4 Limites de la reconnaissance d'authenticité

Avoir de fréquentes accointances dans le milieu contre-culturel ne garantit pas automatiquement à n'importe quel artiste l'admiration de ses pairs. L'authenticité d'un artiste se perçoit généralement dans son engagement pour l'art. Ainsi, s'il prend des raccourcis dans son processus de création, cela peut assurément nuire à sa désaliénation ou à sa libération. Le statut d'interprète peut donc compromettre la démarche contre-culturelle d'un artiste. Un bon interprète peut toutefois s'appropriier le texte et l'esprit de la chanson et réussir cette quête d'authenticité. Cependant la vraie liberté réside dans le fait de s'exprimer et de se produire soi-même. L'atteinte de cette liberté demeure un idéal qu'il n'est pas donné d'atteindre aussi facilement pour tous. Rappelons que notre période d'étude est antérieure aux grands mouvements de libération des femmes des années 1970. Le milieu contre-culturel, tout en permettant aux femmes de cultiver une liberté nouvelle, est tout de même fortement dominé par les hommes, et non complètement dépourvu de stéréotypes et de catégorisations genrés⁸⁴. D'autres artistes, produisant eux-mêmes tout leur matériel n'accèdent toutefois pas au même statut d'authenticité créative libératrice. Ils restent en partie tributaire de traditions et de modes commerciales qu'ils s'approprient mal.

Prenons l'exemple de Louise Forestier, artiste omniprésente dans le milieu contre-culturel. Dans les pages de *Logos*, elle est mentionnée à trois reprises dans des

⁸⁴ Souvent décrit, à tort, comme un milieu uniformément machiste, la contre-culture a permis aux femmes de rejeter les préjugés de la culture dominante et de promouvoir les qualités « naturelles » des femmes, alors valorisées dans le mouvement selon Gretchen Lemke-Santangelo, *Daughters of Aquarius : women of the sixties counterculture*, Lawrence, Kan., University Press of Kansas, 2009.

publicités. Une fois au New Penelope⁸⁵, un lieu très convoité par les membres de la contre-culture, une autre à la Comédie Canadienne⁸⁶ dans le programme de happenings expérimentaux, révolutionnaires et avant-gardistes et une dernière fois avec Robert Charlebois au Festival Express à l'Autostade avec entre autres Janis Joplin et The Band⁸⁷. Au début des années 1970, elle interprète des chansons écrites par Jesse Winchester, un chanteur folk de la scène contre-culturelle de Montréal⁸⁸. *L'Osstidcho*, auquel elle participe en compagnie de Robert Charlebois, Mouffe, Yvon Deschamps et le Quatuor du Jazz libre du Québec est sans doute sa prestation la plus marquante. Bien qu'elle ne signe ni les paroles ni la musique de ce spectacle et du disque phare qui s'en est suivi, l'heure est à la création collective à la commune de Notre-Dame-de-Grâce réunissant Péloquin, Charlebois, Forestier et Mouffe parmi d'autres en 1968⁸⁹. Forestier reste cependant absente aux yeux des commentateurs de la contre-culture.

Lorsque le Baron Philippe analyse la « situation du rock québécois » en mai 1968, il ne mentionne que Robert Charlebois sans Louise Forestier⁹⁰. C'est pourtant le mois de la sortie de *L'Osstidcho* et les deux travaillent ensemble au moins depuis Expo 67. Autour de la même date a lieu le premier spectacle bénéfice *Poèmes et chants de la résistance* à la salle du Gesù à Montréal. Le journaliste de *La Presse* avance suite à la performance de Robert Charlebois et Louise Forestier « qu'ils sont à la dernière heure des recherches dans le domaine de l'expression »⁹¹. *Le voyage*, qui publie à cette occasion le texte de la chanson *Californie*, oblitère le nom de Louise Forestier, n'attribuant la chanson qu'à Robert Charlebois⁹². Malgré sa participation évidente à la contre-culture musicale, elle en reste néanmoins exclue lorsqu'on mentionne ensemble ces artistes dans le but de définir et circonscrire la contre-culture musicale québécoise.

⁸⁵ New Penelope, « New Penelope », *Loc. cit.*

⁸⁶ Comédie Canadienne, « The 5\$ Mixed-Bag », *Logos*, vol. 3, n° 2, avril 1970.

⁸⁷ Eaton-Walkers Associates Limited, « Festival Express Autostade », *Logos*, vol. 3, n° 3, juin 1970.

⁸⁸ « Déserteurs – Place des arts », *Le Village*, vol. 2, n° 3, avril 1971.

⁸⁹ Bruno Roy, *L'Osstidcho*, *Op. cit.*, p. 59-60.

⁹⁰ Le Baron Philippe, « Situation du rock Québécois », *Loc. cit.*

⁹¹ Claude Gingras, « Poèmes et chansons de la résistance », *La Presse*, 28 mai 1968.

⁹² « CHANSONS et POÈMES de la RÉ.S.I..S.T.A.N.C.E.... » *Le voyage*, vol. 1 n° 2, juin 1968 p. 4-5

Ce phénomène se produit surtout vers la fin de la période étudiée et marque le constat de l'existence d'une contre-culture dont les fondations les plus solides sont les artistes l'ayant influencée par leurs œuvres. En 1971, les membres de la Sainte-Trinité publie une annonce dans *Le village* où ils se placent parmi «trois (3) grands», c'est-à-dire Charlebois, l'Infonie et la Sainte-Trinité⁹³. Plutôt cette même année, *Mainmise* publie un organigramme montrant toutes les composantes du Québec contre-culturel. Dans la section musique, sous le titre «groupes», on y trouve les mêmes trois grands, Lee Gagnon, Dionysos et un «etc.»⁹⁴. La revue publie un autre dessin organisant les noms des ensembles musicaux et artistes contre-culturels par provenance. Pour les artistes québécois, y sont inscrits Charlebois, Gilles Vigneault, Mashmakhan et Dionysos⁹⁵. La seule mention de Forestier vient donc d'une lettre d'un lecteur de *Mainmise* qui prend parti pour une appropriation substantielle de la musique contre-culturelle du Québec par les Québécois, voulant contrer le trop grand intérêt qu'ils portent à la culture américaine⁹⁶. Exceptionnellement, Forestier est alors réintégrée parmi ces trois, désormais quatre, grands. Il est donc clair que Louise Forestier, en tant qu'artiste, ne concentre pas toutes les prérogatives pour devenir une icône dictant la contre-culture québécoise. Malgré qu'elle chante au côté de la plus grande chanteuse contre-culturelle américaine, Janis Joplin, et que son œuvre, *L'Osstidcho*, sont considérée comme le spectacle contre-culturel par excellence, elle ne suscite pas l'admiration de ses pairs. Les raisons de cette exclusion sont implicites, mais Louise Forestier diffère principalement des autres «grands» par son statut de femme interprète.

Louise Forestier est généralement une interprète. Même si elle écrit quelques chansons, elle chante majoritairement des chansons écrites par d'autres, dont des chansons aussi composées par Robert Charlebois (Mont Athos). Cette pratique est très courante chez les interprètes féminines de la tradition chansonnière québécoise. Charlebois, après l'immense succès remporté par la chanson *Lindberg* en 1968, a ordonné

⁹³ La Sainte-Trinité, «La Ste-Trinité chez Dieu», *Le Village*, vol. 2, n° 2, 25 mars 1971.

⁹⁴ Pénélope, «Pénélope et le Québec alternatif», *Mainmise*, n° 3, 1970, p. 49.

⁹⁵ «L'arbre du rock», *Mainmise*, n° 6, 1971, p. 237.

⁹⁶ Monmon Trottier, «Quebec culture», *Mainmise*, n° 6, 1971, p. 146-149.

à Forestier de se tenir « trois pieds derrière [lui] » pendant les spectacles⁹⁷. Ce succès et également celui de *L'Ossidcho* ont principalement servi Charlebois dans sa carrière, reléguant Forestier à un statut de choriste, de support vocal à la vedette. En 1973, dans *Mainmise*, Forestier sur son plus récent disque est d'ailleurs comparée à Monique Leyrac par sa « sagesse vocale et mélodique ». On regrette alors qu'elle ne soit « pas devenue complètement folle » ou à tout le moins qu'elle ne sorte pas « des sentiers battus ». Après analyse de la contribution des différents paroliers et compositeurs on établit ce constat : « On est naturellement en droit d'attendre beaucoup plus que ce retour au style du Patriote », la boîte à chanson. Comme il s'agit d'un « retour », on s' imagine qu'il y avait eu un progrès dans la bonne direction. Or, ses deux disques précédents comportent des « horreurs techniques »⁹⁸ qui ont laissé fort probablement de l'ombre sur ce progrès artistique. Le milieu contre-culturel québécois accorde une importance substantielle à la volonté de renverser les traditions. Forestier, malgré ses efforts, continue d'être perçue comme partie intégrante de la tradition chansonnière par son statut d'interprète féminine.

Une autre interprète féminine montréalaise réussit malgré cela à devenir un pivot pour la contre-culture locale. Il s'agit de la chanteuse folk Penny Lang. Elle a été de 1963 à 1966, la vedette du Café André à Montréal. Les foules se sont déplacées pour ses interprétations de musique folk, country et blues à travers le réseau, principalement anglophone, de lieux de spectacle montréalais. Elle tente de percer à New York, mais arrive juste au moment où le marché s'oriente vers les auteurs-compositeurs⁹⁹. Elle revient donc à Montréal pour s'établir de façon durable dans le réseau de cafés montréalais où l'on présente principalement des spectacles de musique folk.

Contrairement à Forestier, c'est son statut d'interprète de qualité qui procure à Penny Lang la plus haute marche de la scène folk anglophone locale. Revenu à Montréal, elle s'est produite au New Penelope, au Yellowdoor, au Matter of Opinion, au Back

⁹⁷ Bruno Roy, *L'Ossidcho*, *Op. cit.*, p. 62-63.

⁹⁸ Gilles Constantineau, « Macias Forestier et les fous du sons », *Le Devoir*, 19 mai 1970, p. 6.

⁹⁹ Penny Lang, *Gather Honey*, [Disque Compact], Toronto, Borealis, 2001.

Door et même à la Place des arts entre 1967 et 1970. Un grand nombre de ses spectacles sont annoncés dans les pages de *Logos*¹⁰⁰. Parmi les artistes de la scène folk montréalaise dont plusieurs auteurs-compositeurs-interprètes, elle seule a droit à une couverture critique d'un de ses spectacles par *Logos*. C'est le spectacle qu'elle donne à l'Université Sir George Williams en 1968 dans un contexte qui ne lui est pas familier, une scène de concert accompagnée de musiciens, comparativement à l'ambiance intimiste des cafés avec laquelle elle est associée¹⁰¹. C'est d'ailleurs cet aspect de nouveauté qui est décortiqué et critiqué comme étant laborieux, laissant place à l'amélioration sur le plan technique. La chanteuse, appelée par son prénom, semble familière pour l'auteur autant que pour son lectorat. Ses projets personnels sont dévoilés avec un sentiment de proximité. L'auteur fait quand même remarquer ses grandes qualités humaines, sa chaleur et son sens de l'humour, qui conquièrent rapidement l'audience et rehaussent son interprétation. *Logos* nous renseigne sur son répertoire composé de chansons de Leonard Cohen, Joni Mitchell, Bob Dylan et Brownie McGee.

Cet accueil très chaleureux de la performance de Penny Lang contraste avec l'efficacité commerciale de sa démarche professionnelle, elle qui n'a produit aucun disque pendant les vingt-cinq années qui ont suivi le début de sa carrière comme chanteuse folk¹⁰². Il peut sembler paradoxal de constater l'accueil totalement différent du public contre-culturel pour Penny Lang et Louise Forestier. Il s'agit là d'une question principalement ethnique. Le Québec se cherche des modèles culturels équivalents aux vedettes anglo-américaines. Il n'y a pas de palier intermédiaire, car un succès à Montréal est presque automatiquement un succès à l'échelle québécoise pour un artiste s'exprimant en français. Il n'y a pas de barrière ethnique aussi franche entre les anglophones de Montréal et les vedettes anglo-américaines. Le succès sur la scène locale montréalaise repose sur des critères beaucoup moins stricts que le succès à l'échelle internationale pour un artiste contre-culturel. Penny Lang est donc restée respectée et admirée comme

¹⁰⁰ Yellowdoor, « Yellowdoor », *Logos*, vol. 1, n° 5, 1968, p. 13; « The Back Door », *Logos*, vol. 2, n° 1, juin 1969, p. 10; « The Yellow Door Coffehouse » *Logos*, vol. 2 n° 2, juillet 1969, p. 15.

¹⁰¹ Michael Kleniec, « Penny Lang concert in Montréal », *Logos*, vol. 1, n° 7, mai 1968, p. 20.

¹⁰² Penny Lang, *Gather Honey*, *Op. Cit.*

pionnière de la scène locale et comme une grande interprète. Ce qui est apprécié est justement son accessibilité et sa simplicité. Grâce à la parution du disque *Gather Honey* en 2001, on sait que plusieurs de ses chansons interprétées dans les années 1960 et 1970 ont été écrites par des paroliers montréalais, dont Bill Horan, collaborateur chez *Logos*. Ceci démontre que pour une scène restreinte au milieu montréalais, on lui attachait un statut enviable. Devenir une grande vedette à l'échelle du continent aurait pour effet de l'arracher à son milieu, comme c'est le cas de Leonard Cohen. Dans le cas de Forestier comme de Penny Lang, il est difficile de déterminer quelle part de responsabilité ont chacun de leurs statuts de femme et d'interprète dans leurs relatifs insuccès d'estime ou d'ordre professionnel. Malgré leur appartenance à ce milieu en tant que personne, il est fort probable que l'idée qu'une femme qui interprète plutôt que compose apparaisse convenu et vieillot, manquant d'audace et d'innovation. C'est le manque de ces mêmes qualités que l'on peut reprocher aux artistes qui empruntent un style musical sans se l'approprier complètement. Claude Dubois en est un exemple.

Claude Dubois a tardivement eu sa part du mérite pour sa contribution au rock québécois, à la contre-culture musicale. C'est ce que Michel Dumas de *Mainmise* prétend en 1977. Il aurait été le premier, avant *Lindberg*, avant Charlebois. En 1967, avec son album *Tu sais*, « on mixait guitare électrique, base heavy, claviers et harmonica » avec la « poésie de ruelle », douce et sincère de Dubois¹⁰³. Et il est effectivement partie prenante du milieu contre-culturel. Il chante à l'événement de Lemoyne à Acton Vale en 1968, Baron Philippe l'invite à la Saint-Jean Baptiste en 1969 et Plume Latraverse témoigne de sa présence, sans doute assidue, à la Casa (espagnola)¹⁰⁴, ce haut lieu de la contre-culture québécoise où Plume performait entre 1972 et 1974. Le journal *Rézo* exprime avec ironie la satisfaction de voir Dubois sur scène dans un événement à caractère politique, « le grand spectacle à gogo de la gôgôche », le 19 mai 1969 : « Puis, après un bref retour au temps de la jeunesse folle (avec Claude Dubois : à défaut d'avoir Charlebois, on a quand

¹⁰³ Michel Dumas, « Claude Dubois quinze ans après, Charlebois a-t-il vraiment été le premier? », *Mainmise*, n° 71, 1977, p. 41.

¹⁰⁴ Après le premier refrain, Plume s'exclame en sourdine « Hey Claude Dubois! » comme s'il venait de l'apercevoir. Plume Latraverse, « Le Reel de la Casa », *All Dressed*, 1978.

même Dubois, mais sans Forestier) »¹⁰⁵. L'explication de Dumas ne coïncide pourtant pas avec les commentaires moins élogieux émis à la fin de la période étudiée :

Dubois est incapable de rester en place. Toute sa carrière est une longue grimace aux lois les plus élémentaires du marketing. Il enregistre un disque, il part sur un trip, il revient, il repart... (Et à chaque fois, il fallait voir la tête de ceux dont le métier est de bâtir une machine autour d'un artiste)¹⁰⁶.

L'insouciance professionnelle de Dubois n'a pourtant jamais été soulignée auparavant. Personne dans le milieu contre-culturel ne semble se demander « où est Claude Dubois? Va-t-il revenir bientôt? ». En septembre 1972, l'affirmation de Pénélope est d'un tout autre ordre : « Par conséquent, quoique leur réussite et leur talent, des gens comme Claude Dubois, comme Ferland, comme Donald Lautrec, etc... ne font pas partie de cette culture [rock]. Ils empruntent un « son » et le plie à un genre différent »¹⁰⁷. La gestion de sa carrière ne serait pas en cause puisque Pénélope lui concède un certain succès, comparable à ceux de Lautrec et Ferland, ce qui n'est pas peu dire. En fait, si Dubois est relativement ignoré par le milieu contre-culturel, s'il ne fait pas office de « grand », si sa personne et son œuvre ne forment pas un modèle de libération individuelle de la société dominante, c'est qu'il emprunte un « son ». Décrite de cette façon, cette démarche de création est inauthentique, voire commerciale. L'emprunt est incompatible avec la création, l'innovation. C'est aussi une des choses qui disqualifie la musique yé-yé. La manipulation de son image publique, image de rocker rebelle, semble être un objectif supérieur à celui de créer de manière libérée, révolutionnaire. Une cause évidente est toutefois évoquée par Dumas : « à 12 ans, il se faisait déjà exploiter » par l'industrie du disque.

Il apparaît donc difficile pour un artiste de créer hors de tout standard établi. La musique contre-culturelle québécoise est en fait une révolution radicale, rejetant l'étiquetage à n'importe quel style, ou à n'importe quelle mode. L'affirmation contre-culturelle québécoise se fait par contre dans un environnement particulier,

¹⁰⁵ « Vive la reine... et ses dépendances! », *Rézo*, vol. 1, n° 1, 10 juin 1969.

¹⁰⁶ Michel Dumas, « Claude Dubois quinze ans après », *Loc. Cit.*

¹⁰⁷ Pénélope, « Lachez pas, c'est parti! », *Mainmise*, n° 16, septembre 1972, p. 186.

l'environnement québécois francophone. La contre-culture doit donc refléter un enracinement dans le milieu québécois en même temps qu'un discours existentiel sur ce milieu. Cet impératif est lourd de conséquence dans la contre-culture montréalaise.

2.5 Barrière linguistique

La contre-culture musicale québécoise s'organise en deux réseaux séparés par la barrière de la langue. L'analyse comparative des journaux undergrounds francophones et de *Logos*, l'unique journal underground majoritairement anglophone, permet de tracer la ligne de partage entre ces deux réseaux. Cette ligne est perméable, car l'analyse fait ressortir des points de contact entre les artistes et leurs publics. Néanmoins, la contre-culture francophone, évoluant dans un milieu et une époque où les enjeux ethniques et linguistiques se radicalisent, doit se positionner sur l'évolution du Québec francophone. Ces positions ne peuvent être totalement comprises et intégrées que par un public québécois francophone.

« *Logos* se compromet à s'étendre vers l'action... »¹⁰⁸, mais se garde toute la liberté idéologique nécessaire à une évolution en dent de scie au travers des saisies policières, des changements de personnel et du contexte sociopolitique. Ni hippie, ni nouvelle gauche, *Logos* est bien montréalais. Le journal est bilingue pour les cinq premiers numéros et restera toujours sympathique à la « Révolution québécoise », malgré le peu d'articles qui y sont consacrés. *Logos* a été qualifié par moment de psychédélique, maoïste, trop coloré pour être lisible, radical, anarchique, obscène, diffamatoire, blasphématoire et communautaire¹⁰⁹. *Logos* tend à devenir le journal de la communauté contre-culturelle anglophone évoluant autour du ghetto McGill.

Les annonces prouvent pourtant deux phénomènes : le premier est que *Logos* est un lieu d'expression commun pour les contre-cultures anglophone et francophone,

¹⁰⁸ « Une publication souterraine... », *Logos*, vol. 1, n° 1, 10 octobre 1967, p. 1

¹⁰⁹ Yves Robillard et Médiart, *Québec underground : (dix ans d'art marginal au Québec) : 1962-1972, tome 2*, Montreal, Editions Mediart, 1973, p. 355-6 ; « Where are we? », *Logos*, vol. 4, n° 1, printemps 1971, p. 2.

même après l'adoption de l'unilinguisme anglophone par le journal. Il est indéniable que *Logos* s'adresse d'abord et avant tout aux Anglo-Montréalais, mais les quelques messages dirigés vers les francophones¹¹⁰ suffisent à démontrer que ces derniers lisent *Logos*. Ceci n'est pas surprenant étant donné le manque d'organisation de la presse contre-culturelle francophone. Plusieurs tentatives de publication d'organe médiatique en français se sont révélées de courte durée. *Le Voyage*, *Le Carré* et *Rézo* n'ont laissé guère plus que deux numéros, tandis que *Le Village du Carré St-Louis*, un feuillet de quatre pages publié pendant les étés 1970 et 1971, n'a pas l'étoffe de *Logos* pour la profondeur de sa réflexion et la quantité d'informations.

Le deuxième phénomène est que *Logos* révèle et permet de créer certains points de contact entre les deux contre-cultures. S'il est risqué de prétendre que les scènes francophones et anglophones ne font qu'une, il n'est pas faux de croire qu'elles partagent des lieux communs, directement associés à une activité contre-culturelle. Premièrement, *Le Voyage* dit clairement¹¹¹ que « les gens que nous aimons et que nous fréquentons » peuvent être vus aux mêmes endroits que le lectorat type de *Logos*, c'est-à-dire au New Penelope, à l'Image, au Modball, et au *head shop* Purple Unkown. *Logos* fait également la publicité du Café campus, un endroit pour découvrir « nos compatriotes français »¹¹², du St-Louis Junction¹¹³, organisme d'aide et de référence pour les jeunes du carré St-Louis, de Presse populaire de Montréal¹¹⁴, c'est-à-dire le journal *Le Village*, et de la revue *Mainmise*¹¹⁵. Charlebois, Forestier et d'autres artistes francophones programmés à Manseau et à Ste-Croix partagent à certaines occasions la scène avec des groupes canadiens-anglais, américains et britanniques. Ces points de contact sont cependant négligeables compte tenu de toute la complexité de la scène contre-culturelle francophone, une complexité imperceptible à travers le journal *Logos*.

¹¹⁰ Georges Waterhead, « Logos Française », *Logos*, vol. 3, n° 3, juin 1970.

¹¹¹ « Nous nous! nous nous nous! », *Le Voyage...*, vol. 1, n° 1, Mai 1968, p. 6.

¹¹² Julian Harding et Aaron Howard, «What?Where?F**k!.....!!!?», *Loc. Cit.*

¹¹³ « Fone Freeks », *Logos*, vol. 5, n° 5, octobre 1972, p. 19.

¹¹⁴ « Hot Spots », *Logos*, vol. 3, n° 5, septembre 1970, p. 5.

¹¹⁵ *Mainmise*, « The Stoned Freak in Montreal Read *Mainmise*.. », *Logos*, vol. 5, n° 4, septembre 1972, p. 18.

Musicalement, *Logos* démontre bien moins d'intérêt pour les artistes francophones que les artistes de la scène contre-culturelle anglo-américaine ou même de la scène folk de Montréal. Si leurs noms se retrouvent dans ses pages, c'est parce qu'ils font partie du même programme que des artistes anglophones estimés ou bien que leur musique est sans paroles. Par exemple, Forestier et l'Infonie partagent la scène de la Comédie Canadienne avec plusieurs artistes anglophones de Montréal¹¹⁶. Charlebois apparaît en première partie de Steppenwolf au forum¹¹⁷ ou de Joplin et The Band au Festival express¹¹⁸. Le *Quebec Free Jazz Quartet* se produit au Jazz Workshop en 1967. Les chroniqueurs restent absolument silencieux à propos de la scène musicale francophone sauf à deux reprises : ils critiquent le groupe bilingue Triangle, première partie de Charlebois et Steppenwolf au forum¹¹⁹, et ils reçoivent positivement le disque de Franck Dervieux, une musique instrumentale, sans paroles en 1972¹²⁰. La liste des artistes invités à la Saint-Jean-Baptiste au « karré St-Louis », une initiative du Baron, est dirigée à un public francophone, donc une exception. Il semble qu'aucun artiste francophone n'est mis en scène par le réseau des *coffehouses* de musique folk.

Du côté des revues en français, *Mainmise* mentionne de temps à autres quelques artistes anglo-montréalais. Les principaux sont Mahogany Rush et Leonard Cohen. On ne mentionne qu'une seule fois Penny Lang et la circonstance est exactement l'inverse que dans le journal *Logos*. Il s'agit alors d'un *happening* où le Jazz libre et Offenbach sont présents, mais la performance de la chanteuse n'est pas commentée¹²¹. On ne perçoit donc pas du tout le réseau d'artistes et de cafés structurant la scène anglophone de Montréal. Ces faits corroborent l'idée qu'il y a deux cultures et par le fait même, deux communautés contre-culturelles. Les membres de la communauté francophone sont néanmoins beaucoup plus exposés à la scène musicale anglo-américaine que l'inverse. La contre-culture francophone intègre donc deux scènes musicales bien distinctes et la

¹¹⁶ Comédie Canadienne, « The 5\$ Mixed-Bag », *Logos*, vol. 3, n° 2, avril 1970.

¹¹⁷ « If you appreciate the Blood, Sweat and Tears... », *Logos*, vol. 2, n° 3, août 1969, p. 9.

¹¹⁸ Eaton-Walkers Associates Limited, « Festival Express Autostade », *Logos*, vol. 3, n° 3, juin 1970.

¹¹⁹ « If you appreciate the Blood, Sweat and Tears... », *Loc. Cit.*

¹²⁰ « While the english scene... », *Logos*, vol. 5, n° 6, 15 novembre 1972, p. 6.

¹²¹ Lili Maître-Auger, « Le Québec électrique », *Mainmise*, n° 16, septembre 1972, p. 18-21.

scène francophone du Québec lui donne son caractère autochtone.

* * *

La contre-culture de la fin des années 1960 a marqué toute une génération. Expo 67 a eu un immense retentissement et fait partie de ce souvenir impérissable. L'exposition universelle a joué le rôle de catalyseur de la contre-culture au Québec. Elle a permis à toutes les tendances musicales de s'exprimer en un seul lieu devant un public sans cesse au rendez-vous. Grâce à la tribune du Pavillon de la jeunesse, plusieurs artistes ont même eu l'occasion de tenter des expériences avant-gardistes, repoussant les limites communément admises. On a donné la possibilité à une jeunesse nombreuse et instruite de participer aux événements, de s'exprimer sans contraintes et d'explorer en toute liberté les nombreuses possibilités d'apprentissage et de divertissement qui s'offraient en ce lieu. Cette atmosphère de *happening* prolongé a permis à des artistes québécois de nourrir leur créativité de toutes les tendances présentes, mais également de rencontrer un public enthousiaste et réceptif. À la suite d'Expo 67, la contre-culture québécoise est façonnée par des artistes réussissant à vivre et à transmettre ce nouveau mode de pensée globale. Or, il existe de nombreuses manifestations artistiques en marge de ce phénomène qui, tout en ayant une certaine facture contre-culturelle, expriment une incompréhension partielle ou une récupération de la contre-culture.

L'une de ces manifestations est le festival rock. Le festival rock, une manifestation de masse, est devenu avec Woodstock en 1969 le type d'événement privilégié pour vivre la contre-culture. Pour ses membres les plus engagés, il peut cependant s'agir d'une tentative éhontée de rentabiliser monétairement la musique. Le contexte d'organisation de ces événements doit être hors de tout soupçon d'intérêt financier pour correspondre entièrement à l'esprit contre-culturel. Lorsque les autorités gouvernementales et policières tentent de contrôler le déroulement des festivals rock, les membres de la contre-culture dénoncent violemment cette mainmise qu'ils jugent

répressive et paternaliste. Plusieurs initiatives communautaires tentent de recréer le festival rock à petite échelle, mais ne peuvent assurer la participation des grandes vedettes de la musique anglo-américaine. Le festival rock est donc l'objet d'une lutte entre contre-culture et culture dominante traçant la limite entre les deux univers. Pour devenir des acteurs centraux de la contre-culture, les artistes doivent aussi établir leur autonomie face à des entreprises lucratives de l'industrie culturelle.

Ainsi, les artistes associés au rock québécois entre 1964 et 1968, le mouvement yé-yé, ne sont pas considérés par les membres de la contre-culture. Plusieurs d'entre eux jouissent d'une certaine popularité et tentent des expériences artistiques s'inscrivant dans le créneau contre-culturel. Ils demeurent cependant tributaires d'une industrie commerciale axée sur un marché adolescent où la facilité et l'image garantissent davantage le succès que le talent et l'innovation. D'autres artistes québécois ayant une certaine résonance dans le milieu contre-culturel, comme Louise Forestier, Claude Dubois et Penny Lang, ne deviennent toutefois pas des moteurs contre-culturels d'importance. Leur démarche artistique ne démontre pas un engagement suffisant dont l'objectif serait d'abattre les catégories traditionnelles de l'industrie musicale telles que le chansonnier, ou l'interprète féminine. L'essentiel de la contre-culture se dessine donc à l'intérieur de ces marges frôlant la culture dominante. Il existe néanmoins un phénomène qui scinde le milieu contre-culturel en deux parties distinctes, presque totalement imperméables, il s'agit de la barrière de la langue. Les communautés francophone et anglophone, perceptibles à travers leurs journaux respectifs, se désintéressent presque complètement de la scène musicale locale s'exprimant dans l'autre langue. Les contours troubles de la contre-culture ainsi tracés, le spectre assez large qu'on lui accorde habituellement doit être interprété.

Nous observons un nombre important de promoteurs de festivals, de groupes yé-yé, de chansonniers et interprètes folk-rock qui se réclament de la contre-culture parce que cela leur paraît une façon de faire partie d'un vaste mouvement visant à changer le monde. Il est difficile de résister à l'attrait d'un mouvement dont les principales valeurs

sont l'amour, la paix et la musique. Néanmoins plusieurs de ces acteurs ne s'engagent pas totalement, dans une démarche de libération contre-culturelle. C'est une démarche qui équivaut à tout réinventer artistiquement, et tout rejeter politiquement et commercialement. Un artiste qui fait ce choix prend un énorme risque qui peut l'amener vers l'échec. Un artiste francophone prend également un risque lorsqu'il s'exprime dans une langue associée à la défaite, la pauvreté, la soumission, plutôt que la langue du succès. Un promoteur désirant organiser un festival prendrait également un énorme risque à rejeter tout l'aspect financier d'un tel événement. Ces acteurs font des compromis qui favorisent la popularisation de l'étiquette contre-culturelle. Cependant, la contre-culture n'est pas une étiquette, les artistes qui en font partie sont engagés totalement dans une démarche de libération individuelle, une démarche de « désaliénation ».

CHAPITRE III

DÉSALIÉNATION : CRITIQUER, EXPÉRIMENTER, INNOVER

Théodore Roszak affirme que, à l'instar des écrits à l'origine de la contre-culture qu'il a analysés, l'individu évoluant dans la société technocratique est aliéné, c'est-à-dire qu'il est soumis, apathique et étroit d'esprit et fermé à ce qui est humainement essentiel¹. Pour amorcer son entrée dans la contre-culture, il faut pouvoir se désaliéner. L'artiste utilise la musique comme un moyen d'expression et d'exploration de son authenticité, il attaque les traits de la société dominante, de sa culture et de lui-même qu'il juge néfastes, imposés à lui et à ses compères par cette société dominante. Il explore des modes d'expression qui doivent coïncider avec l'évolution de son héritage culturel sans toutefois céder aux préceptes de l'industrie du disque. Selon Den Tandt, le musicien rock construit un champ de pratiques alternatives et refuse de s'inscrire dans les structures sociales². S'il s'exprime avec violence, c'est par désir de maîtriser l'environnement industriel. Son travail comporte des gestes libérateurs qui forment l'utopie artistique. Il s'inscrit dans un champ de production restreinte par son souci d'excellence, d'originalité et son radicalisme comportemental. Par l'entremise de la pratique de son art désaliéné, l'artiste articule les éléments de sa liberté totale.

Nous analyserons la démarche de libération contre-culturelle propre à certains artistes québécois. Ceux-ci manifestent de différentes façons leur désir de participer à l'évolution culturelle et politique du Québec : ils se positionnent radicalement en faveur d'une libération aussi bien culturelle que politique. Ces artistes seront ensuite analysés un par un dans leur démarche contre-culturelle. À différentes échelles, Charlebois, les Sinners, le Jazz libre, l'Infonie et la Sainte-Trinité critiquent la société dominante et les formes artistiques établies, puis ils expérimentent un large spectre de formes musicales et scéniques pour ensuite innover, c'est-à-dire créer un art renouvelé qui leur est propre,

¹ Theodore Roszak, *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970, p. Chap. 1.

² Christophe Den Tandt, « La Culture rock entre utopie moderniste et construction d'une industrie alternative », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 9 : 2, 15 décembre 2012, p. 15-30.

authentique.

3.1 Affirmation québécoise

Patrick Straram statuait dans *Parti pris* du rôle rassembleur et catalyseur de la musique et de l'art comme première étape à l'établissement d'une contre-culture révolutionnaire, créatrice d'identité pour les Québécois, leur « [faisant] pressentir le besoin d'une insurrection radicale³ ». Les chansonniers sont pour Straram partie prenante « d'une appropriation de la condition de Québécois », ils politisent et décolonisent sans utiliser le langage marxiste⁴. Cette importance du mouvement chansonnier pour la contre-culture, *l'underground* québécois, est réaffirmée dans toutes les revues francophones de ce milieu. Pour devenir signifiants en territoire québécois, les artistes doivent poursuivre ce travail entamé par les chansonniers. Une œuvre musicale qui ne s'inscrirait pas dans un objectif de décolonisation de la culture québécoise ne pourrait être considérée comme contre-culturelle. Ce que les chansonniers font grâce à leur poésie chantée, les artistes contre-culturels le font en modernisant toutes les données du patrimoine culturel québécois.

La fête nationale des Québécois est un sujet chaud à la fin des années 1960. Dans le milieu contre-culturel, l'esprit d'origine de cette fête est dénoncé violemment :

[Plaçant] au dessus-de nos têtes sur un piédestal le mouton de notre précurseur (!) symbole rêvé par tout genre d'opresseur pour exploiter facilement, à bon marché et sans problème les gens que nous sommes. Que peut-on espérer de plus parfait que la soumission d'un mouton?... Et notre honorable société Saint-Jean-Baptiste perpétue allégrement cette imagerie pieuse et aliénante depuis une bonne centaine d'années sans songer que cela favoriserait notre perte et notre assimilation. [...] Cette année, il faut voir sur le char de Saint-Jean-Baptiste non plus un mouton couché aux pieds du saint, mais un animal bien embroché tournant sur un feu de braise et se poutléchant les babines à la place du pâlot Saint-Jean, un Che Guevara en pleine forme... lançant au peuple des côtelettes...⁵

³ Patrick Straram, « À la santé de Rudi Dutschke et quelques autres folk-rock Mirabellenwasser », *Parti pris*, vol. 5, n° 8-9, t 1968, p. 66.

⁴ Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 1991, p. 233.

⁵ Georges Raby, « Une côtelette d'agneau s.v.p. », *Le Carré*, n° 2, 20 juin 1969, p. 2

Les artistes contre-culturels donnent leur couleur à la ferveur nationaliste qui embrase le Québec de la fin des années 1960. En organisant ou en participant à des *happenings* lors de la Saint-Jean-Baptiste de 1968, 1969 et 1970 ils contribuent à changer le caractère patrimonial tant dénoncé de cette fête. Lorsque reprise par Serge Lemoyne en 1968, la signification du traditionnel défilé est complètement différente :

Grand défilé de la St. Jean-Baptiste. « Les générations suivent ». Cinq chars symboliseront : les Arts, la Peinture, la Sculpture, le Cinéma, la Musique, la Poésie. Les artistes exposants seront eux-mêmes sur le char avec leurs peintures, exécuteront des tableaux pendant le défilé. Char des enfants (marionnettes). Le Bon Vieux Temps. La Mode, Les Hippies, etc....⁶

Cette nouvelle conception du défilé rejoint la vision exprimée par Straram sur le rôle de l'art. Ajoutons à cela trois jours d'art avant-gardiste et de musique « jazz, psychédélique, folklorique » nous avons une toute nouvelle identité québécoise véhiculée par la fête nationale. Et cette identité se veut ouverte à l'improvisation et à la participation de tous comme l'indique la recommandation du Baron pour le défilé de 1969 : « Il est de bon aloi d'apporter non seulement sa bonne volonté et son génie personnel, mais aussi tous les instruments que l'inspiration vous commandera... »⁷. On essaie donc de donner une nouvelle orientation culturelle à la fête nationale, mais à la même occasion en 1970, Raoul Duguay va beaucoup plus loin.

Au nom de l'Infonie, Duguay poursuit dans son art la définition d'un Québec libéré par la contre-culture, dans un premier temps en écrivant « Kébec », expression consacrée dans tout le milieu, puis par des poèmes faisant explicitement référence à ce territoire. L'un deux, la « Déclaration des droits du Québécois pure laine » lu lors de la Saint-Jean-Baptiste de 1970, propose une prise en main du destin individuel et collectif par chacun des Québécois, ou « que : TOUTUNCHACUN, TOULMONDE et PERSONNE du QUEBEC [...] redevienne son propre patron [et] que toulmonde du QUEBEC s'emploie à renverser l'Histoire »⁸. Dans cette déclaration, Duguay veut

⁶ « Évènements 21-24 », *Loc. Cit.*

⁷ Baron philippe, « Saint-John the Baptist is dead l'esprit », *Loc. Cit.*

⁸ Luor Raoul Duguay yauguD, « Déclaration des droits du Québécois pure laine », 24 juin 1970, paru dans *Québec underground : (dix ans d'art marginal au Québec) : 1962-1972, tome 1*, Montreal, Editions Mediart, 1973, p. 415-416.

également renouveler tous les symboles du Québec en commençant par l'hymne, le drapeau, l'animal national (le mouton), l'histoire, la devise et l'emblème. Ses paroles sont prises au mot par d'autres artistes contre-culturels qui, attachés à leur patrie, souhaitent la voir évoluer pour le mieux.

La participation du Jazz libre, de Charlebois et de Forestier au spectacle bénéfice *Chansons et poèmes de la résistance* en mai 1968 vient donc renforcer leur engagement pour le destin politique du Québec. Cet événement a pour objectif d'amasser des fonds pour la défense des prisonniers politiques Charles Gagnon et Pierre Vallières, ouvertement associés au FLQ. L'année suivante, la « troupe théâtrale » La Sainte-Trinité, composée de Michel Latraverse (Plume), Pierre (Dr) Landry et Pierre (Pierrot le fou) Léger, aurait versé ses recettes à la Maison du pêcheur libre à Percé⁹. Cet endroit géré par les membres de la future cellule Chénier du FLQ, se voulait un pied à terre en Gaspésie pour politiser les pêcheurs de la région¹⁰ et accueillait de nombreux « hippies ». La contre-culture musicale fait plus que soutenir la liberté d'expression des activistes, ou la révolution québécoise dont *Nègres blancs d'Amérique* fait la promotion¹¹. Elle est la page culturelle et individuelle du mode d'emploi de la révolution québécoise parce qu'elle fait la démonstration d'un art libéré dans un contexte politique militant.

Le Jazz libre, en fondant le centre communautaire du nom du *P'tit Québec libre*, désire donner les outils au gens du Québec pour créer une société égalitaire et réaliser « notre libération individuelle et collective. Nous sommes tous égaux, tous frères et nous participons tous à tout. Voilà notre combat, voilà celui que tout Québécois doit mener jusqu'à la victoire [sic] »¹². Le *P'tit Québec libre* devient pour le Jazz libre un moyen d'expérimenter ce qu'il voudrait que le vrai Québec devienne. Il s'agit d'un acte radical

⁹ La Sainte-Trinité, « La Sainte-Trinité chez Dieu », *Loc. Cit.*

¹⁰ Alain Chartrand, *La maison du pêcheur*, Québec, Les films Séville, 2013 (97 min.).

¹¹ Ce livre est un essai auto-biographique et philosophique écrit en 1966 par l'activiste du FLQ Pierre Vallières pendant son séjour en prison à New York. Il fait la promotion d'une révolution permanente. Cette révolution est marxiste sur le plan économique et socialiste sur le plan politique. Elle veut remettre l'homme et son épanouissement individuel au cœur de l'intérêt collectif.

¹² « Le P'tit Québec libre », *Le village*, vol. 2, n° 6, 17 juin 1971, dernière page.

pour enclencher le projet contre-culturel en sol québécois, mais aussi pour faire arrimer ce projet sur la culture québécoise libérée.

La contre-culture musicale déborde donc le cadre artistique et culturel. Ses artistes énoncent un discours clair et posent des actes pour modifier la conception de la nation québécoise imposée par l'État québécois et ses défenseurs. En 1973, la contre-culture et ses alliés sont visiblement loin d'ébranler les fondations de cette nation québécoise puisque le Ville-Émard Blues Band (VEBB) scande sur scène que « c'est octobre toute l'année »¹³ en référence à la suspension des libertés civiles en octobre 1970. « C'est un peuple qui sommeille » toujours malgré une contre-culture musicale qui vient bouleverser des certitudes culturelles.

Les artistes contre-culturels québécois ont utilisé le joul aussi souvent que nécessaire. Dans la chanson *Bleu comme un char de beû*, Plume Latraverse chante la révolte en joul, langage où cette émotion est plus directe, plus spontanée : « Ah! Toé tu t'penses ben smatte/pass t'as é bras gros comme ma patte/ Au lieu de m'dire d'aller m'laver/ Manges don d'la marde pi vas don chier »¹⁴. Mais l'effet peut aussi être contradictoire, le joul peut être perçu comme une satire du chialage vain du Québécois aliéné comme dans *Québec love* : « Paranoïaque, rouspète pi pète/ Pis pet de hasch, ça c'est d'la marde/ Des Calisch pi pet fume pas »¹⁵. En 1968, les acteurs de *L'Osstidcho* l'ont fait de manière polémique et ironique, participant à une désacralisation du Québec et de ses tabous¹⁶.

Que ce soit fait par Charlebois, La Sainte-Trinité ou le Jazz libre, l'utilisation du joul traduit deux phénomènes distincts. Le premier est la « volonté de traduire un enracinement plus profond dans la réalité d'ici. L'évolution de la langue s'est donc inscrite dans la volonté des auteurs de chansons d'écrire ce que nous sommes comme

¹³ Ville-Émard Blues Band, « Octobre au mois de mai », *Live à Montréal* [DC], Montréal, ProgresSon, 1974, réédition de 2004.

¹⁴ Paroles en annexe, page 189. Plume et le Docteur Landry, « Bleu comme un char de beû », *Triniterre*, Montréal, Trans-World, 1971.

¹⁵ Consultez les paroles en annexe, page 184. Robert Charlebois et Daniel Gadouas, « Québec love », *Québec love*, Montréal, Gamma, 1969.

¹⁶ Bruno Roy, *L'Osstidcho*, *Op. cit.*, p. 134-135.

nous sommes »¹⁷. Cette réhabilitation du langage populaire dans le discours public se constate même par le titre du spectacle *L'Osstidcho* que Roy considère comme un néologisme pour « synthèse d'une réalité sociale » en combinant le sacre et l'anglicisme. Le deuxième phénomène est « le rejet grossier de la langue académique comme forme de domination et de contrainte »¹⁸. Ce phénomène s'observe clairement dans la publicité du *P'tit Québec libre*, les organisateurs du jazz libre écrivent le joul dans une dialectique d'opposition à la classe dirigeante et de solidarité pour la classe populaire : « Le P'tit Québec libre! Enfin une place où y a pas d'osti dgouvernement sale pour nous râpler la vie t'chien qu'on n'é t'habituer de mné »¹⁹. Le Jazz libre profite à cette occasion de la tribune du *Village* pour parler dans le langage de la jeunesse contre-culturelle, un langage authentiquement québécois. Enfin, faut-il préciser que l'utilisation du joul dans les arts s'inscrit dans une polémique qui inclut également la pièce de Michel Tremblay *Les Belles-Soeurs*, pièce ayant principalement alimenté le débat sur l'utilisation du joul.

L'utilisation des sacres dans le discours public et sur scène marque également un changement important. Le sacre est utilisé par le Jazz libre comme dans *L'Osstidcho* pour exprimer un « sentiment d'impatience et de révolte »²⁰. Il est toutefois aussi utilisé comme une provocation, une dénonciation du caractère autoritaire, factice et oppresseur de l'Église catholique au Québec. Lorsque le sacre est combiné à la dénaturation des objets et des dogmes du clergé, l'effet s'apparente à « donner des coups de hache dans un édifice culturel et visuel »²¹. Les membres du Jazz libre ont porté pendant *L'Osstidcho*, et aussi avec *L'Infonie*, des costumes s'apparentant à une soutane de prêtre ou de moine : « Clin d'oeil amusé au clergé [...] ? Sûrement, mais aussi geste volontaire pour souligner la différence d'avec la norme... »²². La Sainte-Trinité, par leur nom de groupe, puis par le nom de leur boîte, « Chez Dieu », se professionnalise dans l'art de ridiculiser tout le

¹⁷ Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 1991, p. 195.

¹⁸ *Ibid.*, p. 193.

¹⁹ « Le P'tit Québec libre », *Loc. Cit.*

²⁰ Bruno Roy, *L'Osstidcho*, *Op. cit.*, p. 134.

²¹ *Ibid.*, p. 137.

²² Walter Boudreau, « Les culottes du bicyclette dans le siège du journal », dans *L'Infonie*, *Op. cit.*, p. 33+3+3+3/3.

caractère sacré des fondements de la foi catholique. « Dieu la Mère, le Vice, etc... » se font un malin plaisir dans la chanson *Chez Dieu* d'inviter Dieu sur scène : « Et ce soir mesdames et messieurs/ au chic cabaret Chez Dieu /Nous avons l'ultime jouissance de vous présenter/ nul autre que Dieu lui-même »²³. Plume le dit lui-même des années plus tard que sa démarche artistique est probablement en réponse au climat opprimant que le clergé entretenait sur le Québec²⁴. En 1969, Walter Boudreau a amorcé ce travail en débaptisant Dieu pour « L'Affaire », un pastiche du *Petit catéchisme*, sur le premier disque de L'Infonie²⁵. Le texte est un dialogue entre une personne posant des questions sur le dogme religieux et son répondant, qui cite les réponses qu'aurait pu apportées le parfait croyant, avec une certitude aveugle : « Qui vous a mis sur la Terre?/ C'est l'affaire qui nous a mis sur la Terre. [...] Les affaires font-elles 3 Affaires?/ Non. Les 3 affaires ne font qu'une seule Affaire. / Pouvez-vous comprendre que ces 3 affaires dans l'Affaire ne fassent qu'une seule Affaire? / Oui. Shooooooooo. ». Le huage de la fin souligne l'absurdité de la colère engendrée par le questionnement honnête des dogmes de notre société, y compris celui de la religion. Les artistes contre-culturels s'inscrivent donc dans le Québec contemporain en réclamant à leur façon le retrait du clergé catholique de presque toutes les sphères de la vie québécoise.

L'ultime défi de la contre-culture musicale québécoise est justement de créer une nouvelle musique, de se démarquer par rapport aux musiques existantes qu'on juge démodées ou commerciales, tout en reflétant le Québec, ses aspirations culturelles et sociales. Le Baron Philippe a une idée très précise de ce que cela peut comporter :

[la création] de nouvelles formes à partir d'un milieu donné, le nôtre. [...] un vrai rock québécois, une vraie musique populaire à la mesure de nos traditions et de nos aspirations. [Il leur faut] exploiter les rythmes et la musique qui nous sont propres. Nous possédons l'un des folklores les plus

²³ Paroles en annexe, page 191. Plume et le Docteur Landry, « Chez Dieu », *Triniterre* [disque vinyle], Montréal, Trans-World, 1971.

²⁴ Plume Latraverse dans Mathieu Beauchamp, « Le peintre de chansons », *D'un Plume à l'autre*, documentaire radiophonique, Radio-Canada, [En ligne] < <http://ici.radio-canada.ca/radio/Plume/index.shtml> >, (25 août 2014)

²⁵ Paroles en annexe, page 187. Walter Boudreau, « L'affaire », *André Perry présente l'Infonie* [Disque vinyle], Montréal, Polydor, 1969.

riches²⁶

Tout en s'affirmant québécois dans ses actes et ses mots, la contre-culture musicale doit s'inspirer des traditions musicales pour en faire un produit original. Selon le Baron, c'est ce que Robert Charlebois réussit très bien :

Un bon musicien, pis un bonhomme ben comic en plusse, un gars qui devrait apporter un style original bien de chez-nous. Il vous swingne ça lui des imitations de Willie Lamothe; mais on n'est pas à l'entendre sans ressentir cette sorte de gêne qu'éprouvent tous les autres groupes à assumer la tradition propre à notre peuple.²⁷

La chanson *Québec Love* est un exemple frappant de l'utilisation de ce folklore québécois avec l'accompagnement de guimbarde, un instrument associée à la musique traditionnelle²⁸. Le renouveau apparaît dans le ukulélé, un instrument folklorique aussi, mais plutôt hawaïen et dans la poésie où les mots sont choisis pour leur sonorité plutôt que leur sens. Les paroles interpellent le Québécois moyen, Charlebois lui expliquant ce qu'il entend comme un Québec libre et authentiquement québécois, un Québec love. Chanson très nationaliste, tout ce qui nuit au Québec est passé au crible: le rapport à l'histoire, l'aliénation des habitants dans la peur, le conformisme, l'apathie et le désarroi, le consumérisme issu des États-Unis, l'admiration de la culture américaine, la religion catholique, la domination des « Anglais ». Mais l'univers québécois est beaucoup plus large que le récit folklorique que *Québec Love* proclame. Les différentes influences qui circulent au Québec peuvent être récupérées et réintroduites dans un style novateur et unique, à la fois avant-gardiste et authentiquement québécois parce que différent des formes étrangères et fait sur place. Robert Charlebois, L'Infonie et la Sainte-Trinité ont ouvert un ample champ de tendances. Le spectre de la québécoité s'est justement élargi par l'action des artistes contre-culturels, tous faisant appel à des styles variés selon le sujet et le contexte de leurs chansons. Ce qui domine dans l'enracinement de la contre-culture dans le Québec, c'est la volonté de le voir changer. Les artistes contre-culturels ont aussi la volonté de s'inscrire dans une longue lignée historique d'agents de changement. Le lien explicite entre le manifeste de l'Infonie et le *Refus Global* dans une publicité du journal *Le*

²⁶ Le Baron Philippe, « Situation du rock Québécois », *Loc. cit.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Paroles en annexe, page 184. Robert Charlebois et Daniel Gadouas, « Québec love », *Loc. Cit.*

Devoir, en est une preuve tangible²⁹. Pour vouloir changer le Québec, ces artistes ont d'abord dû cerner les aspects néfastes de leur société et les dénoncer.

3.2 Le Baron Philippe

Le Baron Philippe (Gingras) est un avant-gardiste qui révolutionne la pratique artistique au Québec à partir de 1964 avec le groupe L'Horloge. Ce groupe multidisciplinaire est le parent du Zirmate. Il comprend Péloquin, Sauvageau et Lemoyne. Le Baron Philippe pratiquait donc déjà la création et l'improvisation collective depuis un certain temps lorsqu'il se lance dans la chanson. Il souhaite visiblement produire le même effet révolutionnaire sur le rock québécois. Le 45 tours qu'il lance en 1967 sous le nom d'artiste « Baron Philippe de Notre-Dame » contient les pièces *Hier matin* et *Micro-Rêve*³⁰. Cet enregistrement de mauvaise qualité n'a pas remporté de succès commercial. Le style du Baron est toutefois révélateur des efforts déployés par l'artiste pour se libérer des carcans de l'industrie. L'écriture et l'interprétation du chanteur manquent de rigueur. Involontaire ou planifié, ce laxisme fait presque croire à l'improvisation, mais il peut s'agir d'une manière de conserver la spontanéité. La musique, elle, semble comporter une part d'improvisation pour ce qui est des solos.

La première chanson est un jazz léger et simple s'ouvrant sur un air de gazou qui renvoie à des images de revues humoristiques. La chanson relate les hallucinations du Baron et son émerveillement devant la vie lors d'un matin banal. Une marche à l'extérieur l'amène à grimacer à un policier. La deuxième est un rock psychédélique avec des passes de guitare dissonantes. Le style un peu plus agressif concorde avec l'histoire de peine d'amour qui hante les pensées du Baron. La chanson ironise le quotidien du travailleur de bureau, qui malgré les émotions les plus intenses, doit se soumettre au patron. Ce dernier, sans empathie, vire son employé malheureux après une gaffe digne

²⁹ Raoul IruaR yauguD Duguay, « Manifeste de l'Infonie », *Le Devoir*, 2 mai 1970, p. 14

³⁰ Consultez les paroles en annexe, page 178-179. Baron-Philippe-de-Notre-Dame, *Hier Matin/Micro-Rêve* [45 tours], Disque monde, 1967.

d'un théâtre burlesque : « j'm'enfarge dans l'tapis, j'tombe din filières/ j'renverse le café/ d'la secrétaire ».

Le Baron Philippe utilise donc dans sa création musicale le ludique et l'humour. Ceux-ci peuvent avoir différentes fonctions dont celle de faire rire, mais pour les artistes de la contre-culture, l'humour et le ludique sont une façon de ridiculiser un mode de vie qu'ils dénoncent, d'y résister et de se protéger contre les éventuelles condamnations³¹. Ce mode de vie est représenté par le policier et les passants sur la rue qui ne remarquent pas l'état d'euphorie et de moquerie du chanteur. *Micro-rêve* relate le même aveuglement pour le bonheur facile, alors que le travailleur qui se déplace à métro « comme tout l'monde » ne remarque pas les « blondes ». Il y a donc une dénonciation de l'aliénation des individus. Il y a aussi une démarche de libération dans l'alliage de la volonté d'improvisation musicale avec le manque de sérieux et de rigueur dans la pratique chansonnière et l'exploration de styles différents, un cocktail nouveau au Québec en 1967. L'humour est aussi au cœur de la transformation du chansonnier Robert Charlebois en star du rock.

3.3 La « gang » de *L'Ossidcho*

Avant que *L'Ossidcho* ne rende les formes scéniques traditionnelles désuètes, Charlebois, Mouffe et Jean-Guy Moreau donnent dans la revue musicale avec *Terre des Bums*, présentée dans les boîtes à chansons à l'été 1967³². La revue musicale est le médium existant permettant le plus de latitude artistique, encore une fois par son caractère humoristique et ironique. Le titre fait référence à la Terre des Hommes, l'autre nom d'Expo 67, mais le propos vise à déridier le public en le confrontant à ses préconceptions sur le show-business québécois. Le revue énonce aussi les contradictions que vit la jeunesse et sa volonté de s'exprimer autrement sans être victime de jugements.

³¹ Mario Leduc, *Plume Latraverse, masqué/démasqué*, Tryptique., Saint-Laurent, 2003, p. 91.

³² « Les arts cette semaine », *La Presse*, 5 août 1967, p. 12; « Terre des Bums à la Boîte à Clémence », *La Presse*, 9 septembre 1967, p. 24.

C'est l'essentiel du propos de la « Chanson des bums » qui joue le rôle d'introduction et de conclusion de la revue³³. Le texte décrit les interprètes dans leur rôle de « bums propres ». La première partie ironise les stéréotypes sur l'apparente saleté des *bums* en les opposant à leur qualité, plus fondamentale, celle d'avoir un « coeur d'enfant ». Bien qu'ils soient « sales », qu'ils aient des « têtes de moppes » et ne fassent « pas [leurs] stops », à l'échelle de la planète, ils ne font pas de « plat pour rien ». Ces qualités font contraste avec les « méchants » qui eux ont « les idées sales, l'âme sale, le coeur sale », mais ne font visiblement pas autant réagir. C'est pourtant vers eux que le dégoût adulte devrait se tourner.

Dans la deuxième partie de la chanson, on souligne les victimes de cette chanson dérisoire, « Ben bon/ pour ceux qui ont pas ri/ ceux qui ont pas compris/ qui ont trouvé le show plate/ les farces plates/ la bière flat/ c'est d'eux autres qu'on rit ». Ces gens trop coincés pour apprécier l'esprit ludique et farfelu sont donc les mêmes qui entretiennent des préjugés nocifs pour les relations intergénérationnelles. On provoque encore davantage en ajoutant « On parle joual/ on dit des mots sales/ on est pas polis » et d'autres comportements qui peuvent irriter certains, mais qui au fond sont inoffensifs. Le tout est chanté par Mouffe et Charlebois dans un langage populaire, voire enfantin, un peu à l'image d'une jeunesse yé-yé, sur un rythme saccadé, joyeux et simpliste de guitare électrique qui ajoute à l'esprit de dérision et à la légèreté des paroles. La *Chanson des bums* utilise aussi l'humour pour mieux faire passer une dure critique d'une culture réfractaire à la nouveauté, à l'innovation, à la différence et freine ainsi l'élan des gens en quête de liberté individuelle. Même si l'improvisation est absente de cette création, il y a un certain amateurisme volontaire, une recherche de l'imperfection qui est l'amorce d'une réflexion sur le rejet des structures scéniques et musicales contraignantes. Le printemps suivant, Charlebois et « sa gang » pourfendaient publiquement ces structures avec un spectacle mémorable.

³³ Consultez les paroles en annexe, page 179. Jean-Guy Moreau, Robert Charlebois et Mouffe, *Terre des bums*, Phonodisque, Enregistré à Montréal, 1967.

L'Osstidcho au théâtre Quat'sous fait voler en éclat la formule de la revue en y incluant des chansons inclassables, l'humour jaune et acerbe de Deschamps et la musique improvisée du Jazz libre perché au haut d'un échafaud. Ce spectacle reconnu comme coup de départ du rock québécois par Bruno Roy³⁴, en fait beaucoup plus pour la désaliénation des artistes et du public. Charlebois, déjà perçu comme audacieux et sachant allier tradition et originalité, possède les traits essentiels du renouveau artistique contre-culturel selon le Baron Philippe. *L'Osstidcho* a été analysé longuement par Roy, donc nul besoin d'y revenir dans le détail. Il convient cependant de réitérer ici son appartenance à cette contre-culture du *happening* improvisé, multidimensionnel, libérateur, s'attaquant aux tabous, aux dogmes sociaux, aux normes esthétiques et aux valeurs sociales³⁵. Ce spectacle aux qualités de manifeste apparaît comme une violation de la norme instituée et un rejet du conformisme.

En conservant l'humour et l'ironie comme arme de résistance à la société dominante, on ajoute la violence de l'insulte, des cris, des sacres et d'une certaine cacophonie instrumentale. Ces outils d'expression permettent de s'émanciper du ras-le-bol des contraintes sociales et artistiques autrefois inexprimées. Cette émancipation des normes permet au groupe de faire un pas de plus vers la libération en créant une forme de chanson nouvelle, inclassable. *La marche du président*, écrite par Gilles Vigneault, en est un excellent exemple. L'histoire d'une opposition entre l'univers naïf et vrai d'un enfant et le paternalisme guerrier du président a une portée morale et politique puissante³⁶. Elle dénonce le militarisme, la quête de pouvoir, la convoitise, la méfiance et la suspicion d'un monde déchiré par la guerre froide au temps de la guerre du Viet-Nam. Ces comportements provoquent la crise de l'enfant à la fin de la chanson. Cette crise exprime avec violence vocale et musicale une condamnation de toute agression militaire et du culte de la personnalité qu'entretient le président (Je mettrai sous votre monument/l'arsenal avec les armements). C'est en fait une révolte de la jeunesse qui ne veut pas

³⁴ Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, Op. cit., p. 265-267.

³⁵ Bruno Roy, *L'Osstidcho*, Op. cit.

³⁶ Consultez les paroles en annexe, page 182. Robert Charlebois et Gilles Vigneault, « La marche du président », *Robert Charlebois et Louise Forestier* [Disque vinyle], Montréal, Gamma, 1968.

s'engager dans cette société où la soumission des hommes devant l'avidité des puissants est le lot quotidien. Musicalement, elle est déroutante, alliant la complainte traditionnelle aux puissantes envolées sonores du jazz libre. L'accélération soudaine du tempo provoque un changement de registre lorsque l'enfant est en action. La complainte récitée de façon lugubre passe à un rythme amusant puis la crise finale se conjugue à une montée dans l'aigu. Ces trois temps de la chanson lui évitent toute classification formelle, mais assurent une progression constante de l'émotion grâce à l'harmonisation de la musique, des paroles et de l'interprétation vocale. Cette progression passe donc à travers plusieurs des procédés de la contre-culture pour résister à l'aliénation de la société dominante. L'une d'elle, propre à Charlebois, c'est une interprétation vocale capable de faire ressentir les émotions les plus vives de la lutte pour la libération artistique.

Tout écartillé, chanson de 1969 de l'album *Québec love*, démontre la liberté acquise par Charlebois à mesure que sa carrière lui permet de faire tomber les barrières artistiques³⁷. Écrite par Marcel Sabourin, cette chanson est un exemple du répertoire très varié de Charlebois qui porte un regard nouveau sur des formes musicales établies. On croit d'abord à une valse 3/4 pendant les 16 premières mesures des couplets (Oh non jamais, même tout écartillé). Le Charleston est la seule percussion à rythmer les temps avec le clavier qui donne un côté *funcky*. La batterie bat fortement la mesure avec la guitare électrique également. Pendant cette courte section, Charlebois chante comme s'il sanglotait puis lance une image clichée du lieu de la chanson, « dans Paris aux sept péchés », rimant avec « Je n'oublierai Marie » dans le refrain. Ces deux lignes forment le cœur de la thématique, prononcées dans une accalmie des cuivres, elles sont aisément perceptibles, théâtrales et permettent une allusion facile aux thématiques chansonnières, québécoises ou françaises. Cette allusion devient désuétude avec l'utilisation des québécismes les plus grinçants comme « j'focaille », « tout dérenché » et la démystification de Paris, berceau de la francophonie, autrefois modèle et référence pour les chansonniers du Québec, en ville où l'on peut s'ennuyer, s'épivarder, envoyer ses

³⁷ Consultez les paroles en annexe, page 180. Robert Charlebois et Marcel Sabourin, « Tout écartillé », *Québec love*, Montréal, Gamma, 1969.

études « chez l'guiable », vivre une peine d'amour difficile et devenir un homme fini.

Charlebois s'emporte encore davantage exprimant le vertige alors que le ton oscille d'aigu à grave à partir de la dernière syllabe d'« épivardant ». Une sensation de vide, de chute (je cale, je cale), traduisant la détresse, la panique alors que cette ville n'a plus rien de bon à offrir. On peut extirper de cette remise en question du protagoniste un discours social contre l'engagement précoce dans une vie professionnelle et active au détriment de la découverte de soi et de la priorisation des sentiments d'amour et de liberté. Les études, peut-être en ingénierie (le béton précontraint), ne stimulent pas le chanteur, ne comblent pas son vide, mais lui donnent plutôt l'impression de caler, il fuit donc dans le péché à Pigalle. Ce peut être la pression sociale exercée par sa mère à qui il s'adresse l'instant d'une ligne, qui lui donne cette impression « qu'on fesse dedans ». Cette pression sociale qui le pousse à s'expatrier contre son gré en France pour des études. Mais l'aspect le plus important est surtout la puissance du son des cuivres et de la batterie, et des cris de Charlebois. C'est la puissance d'un blues aux racines noires américaines qui est véhiculée aussi par la nostalgie et la détresse des propos. Un blues qui tourne au psychédélique, alors qu'on souhaite retourner en Amérique, avec une courte improvisation en crescendo de la guitare électrique, potentiellement allongée en spectacle.

Cette analyse reflète toute la complexité de la recherche musicale chez Charlebois et la théâtralité du personnage lui permettant de rendre chaque émotion authentiquement vécue. Bien que les paroles de cette chanson ne suggèrent pas que le chanteur soit en processus de libération individuelle, le fait d'exprimer son désarroi et de chercher des piste de solutions en constitue la première étape. Le chemin de la libération pour Charlebois, un artiste mature et libre dans un monde intransigeant, comporte des avancées et des retours en arrière. C'est une complexité qui est le miroir de la vie contemporaine, de la société dans laquelle les tenants et les aboutissants, les causes et les effets ne sont pas limpides³⁸. Il semble difficile d'aboutir totalement à la libération

³⁸ Bruno Roy, *L'Ossidcho*, *Op. cit.*, p. 20-21.

individuelle sans un progrès au niveau de la libération collective. Ce cul-de-sac provoque des frustrations capables d'inciter à la violence : « Pacifique Plante j'crunche les anglais/ pacifiquement si c'est possible / si c'est possible pacifiquement/ si ce l'est pas donne-moé un gun/ donne-moé un gun/ moi j'men occupe/ comprends-tu ça, comprends-tu ça ³⁹ ». La démarche de désaliénation que Charlebois élabore dans presque toute son œuvre à cette époque se retrouve à différents niveaux chez d'autres artistes.

Louise Forestier a maintenu l'utilisation de l'humour, de la caricature et de la comédie pour se sortir en deux occasions de la tradition chansonnière. *Tzagadou* et le *Temps des enzymes* sont des chansons qui puisent à l'héritage des revues musicales par des paroles parlées et des personnages interprétés entre les lignes de la mélodie chantée⁴⁰. Une folie joyeuse et quelque peu schizophrène s'en dégage entre autres quand elle scande : « yé fou » dans *Tzagadou*. Ces chansons font ressortir le talent de comédienne de Forestier. La musique s'apparente donc au rock léger, festif et ludique déjà exploré en 1967 par le Baron et Terres des Bums, mais avec un peu plus de complexité quant à l'instrumentation. Ce progrès vers un art musical libéré s'est estompé par la suite comme nous avons vu plus haut. Cette voie humoristique reste néanmoins une constante de la contre-culture en 1967 et 1973.

3.4 Les Sinners

En examinant leur œuvre dans son ensemble, il est possible de cerner chez les Sinners une démarche de désaliénation, mais incomplète. Ils ne vont pas jusqu'à créer des formes musicales complètement nouvelles comme Charlebois le fait à partir de 1968. Néanmoins, le Baron souligne chez eux les atouts de base pour amorcer cette démarche. Il souligne les qualités personnelles des membres, du « guts » et du courage pour Louis Parizeau, et avec Arthur le guitariste, « il y a des choses possibles ». Difficile de savoir

³⁹ Paroles en annexe, page 184. Robert Charlebois et Daniel Gadouas, « Québec love », Montréal, Gamma, 1969.

⁴⁰ Louise Forestier, *Avec Enzymes*, Montréal, Gamma, 1970.

quelles sont les qualités de leur musique selon le Baron, sinon une certaine audace. D'autres anecdotes permettent de voir qu'ils explorent la scène comme une tribune leur permettant de tout faire, dans l'optique première de s'amuser sans contraintes : « Ils se font connaître [...] pour leur anticonformisme et leur arrogance. Tout pouvait arriver pendant leur spectacle. À l'occasion, ils pouvaient aussi bien réciter une prière, jouer au basket-ball ou insulter leurs fans⁴¹ ». Georges Marchand, membre des Mersey's à l'époque, déclare que : « ...Les Sinners. Ce ne sont pas seulement des farfelus. Ils sont bourrés de talent, d'idées extraordinaires. Ce sont des génies⁴² ». On saisit un peu mieux le caractère théâtral et ludique du groupe. La liberté d'expression qu'ils s'accordent sur scène semble être en réalité un moyen de libération par l'exagération, la provocation en outrepassant de loin les standards de qualité des arts et du spectacles. Une fois les limites transgressées, la liberté acquise leur permet de créer ce rock « racé » à leur manière.

Sur le plan musical, on constate leur polyvalence, le chevauchement de plusieurs styles, allant du country et du folklore au blues rock psychédélique et au freak out improvisé, en passant par le rockabilly et le rock'n'roll⁴³. Des styles qu'ils maîtrisent bien. L'ensemble de l'orchestration est serré, les arrangements et les effets ajoutent une profondeur certaine à tout ce qu'ils font. Le côté ludique est amené grâce à des propos parfois ironiques, sarcastiques, des retours vocaux nonchalants, toujours avec un brin d'humour. Certaines chansons, parlent des luttes sociales et politiques contemporaines (*Québécois, Le temps de la révolution, Les grèves d'aujourd'hui, L'hymne à Ti-pop*).

Les Hippies du quartier est une chanson très révélatrice de l'évolution contre-culturelle des Sinners⁴⁴. Ils participent à la dénonciation de certains traits culturels néfastes dans la société dominante, sur une musique de qualité. Le premier couplet décrit superficiellement les hippies avec leurs vêtements et attirails clichés, pantalons pattes

⁴¹ Léo Roy, *La merveilleuse époque*, Op. cit., p. 171.

⁴² Benrubi, « Georges des Mersey's », *Photo-vedettes*, 17 février 1968, p. 7.

⁴³ Pour chacun de ces styles, écoutez respectivement *La ballade du bûcheron*, *Go go Trudeau*, *Les dents grillés*, *LSD Ha! Ha!*, *Hippies du quartier*, *Les grèves d'aujourd'hui*.

⁴⁴ Paroles en annexe, page 187. Les Sinners, « Les hippies du quartier », *Les Sinners / La révolution française*, vol. 1 [DC], Ville Saint-Laurent, Disques Mérite, 2002 [1968].

d'éléphants, fleurs et colliers en bois. Puis en montant le ton de la voix, les « honnêtes gens » sont priés de contenir leur réaction négative. On sous-entend ici que cette réaction crée la différenciation, le fossé, entre les générations, elle devrait faire plutôt place à l'acceptation. Les deux couplets suivants accentuent l'idée de la discrimination de ces individus dont on ne sait plus reconnaître le sexe. Ils croient finir « dans leur musée », comme s'ils s'agissait de choses curieuses et mystérieuses. Au dernier couplet on accuse explicitement cette société en décadence parce qu'elle crée « des pacifistes, des révoltés, des loques humaines, des suicidés » qui suivent « l'exemple de la société ». Il faut que ces hippies résistent à l'embrigadement par l'amusement et la célébration de « la jeunesse endiablée » au dernier couplet, mais la fête est présente tout au long avec les « yeah, yeah » du refrain et le joyeux rythme rockabilly. Naturellement, l'amusement libre des contraintes et des préjugés n'est pas la requête la plus contre-culturelle du groupe, mais elle témoigne d'une quête de liberté. Cette quête de liberté se retrouve à même la pratique musicale pour les Sinners, chez qui le statut de musicien est un travail désaliéné, permettant des moyens d'expressions multiples.

3.5 Le Quatuor du Nouveau Jazz libre du Québec

Cette conception de la pratique musicale est également au cœur de la démarche de libération du Jazz libre. Ces amoureux de la musique la considèrent comme une forme de communication qu'il faut libérer complètement. Ils n'ont visiblement pas tort puisque plusieurs personnes se sont intéressées à leur musique. Yves Robillard a reconnu que le Jazz libre « a et continue à donner foi et confiance à tous ceux qui croient que la liberté de l'imagination est faite pour être affirmée au grand jour. Il incarne pour ainsi dire la caution morale de cet idéal »⁴⁵. Jacques Larue-Langlois, journaliste et partisan du FLQ, croit « que la majorité des gens qui les ont écoutés, particulièrement les jeunes, manifestent un enthousiasme sans borne devant cette musique libre. Ils se sentent libérés »⁴⁶.

⁴⁵ Yves Robillard et Médiart, *Quebec underground*, Op. cit., p. 394.

⁴⁶ Jacques Larue-Langlois, « Une musique jaillit de l'âme québécoise », *Perspectives*, 10 mai 1969.

Pour Jean Préfontaine, Yves Charbonneau, Guy Thouin et Maurice Richard, le jazz libre s'est imposé à eux, ces « nègres blancs d'Amérique »⁴⁷, puisque cette musique « fait partie de ces efforts de l'homme moderne pour résister à l'embrigadement, à l'esclavage de la machine, à la standardisation »⁴⁸. Ces hommes épris de liberté ont donc décidé de rejeter toutes les structures musicales du jazz. Ils jouent donc sans rythme défini, sans tonalité, sans structure harmonique, sans progression d'accords.

Privée de pulsations régulières et d'enchaînements d'accords, la mesure n'a plus sa raison d'être. Avec elle disparaît la structure sectionnelle (couplet-refrain, thème-variations).⁴⁹

Le musicien de jazz libre, au lieu d'offrir une représentation « figurative » de son état d'âme ou de son émotion en passant par une chanson ou un « blues », exprime son état d'âme directement, il agit son émotion : c'est une musique-action⁵⁰.

[Ils font] confiance au musicien de jazz comme créateur et non comme interprète. Libéré des structures imposées qui « filtraient » son invention tout en l'organisant, il n'a plus comme référence que les sons produits par les autres musiciens⁵¹.

C'est donc une musique qui se définit par la négation. Cette démarche de libération active les amène vers une musique tout à fait avant-gardiste qu'ils sont les seuls à produire au Québec. Elle peut sembler cacophonique, exprimer « la révolte et l'angoisse de vivre », mais c'est la seule musique que l'on peut considérer comme réellement libre de ce point de vue. Ce rejet total des structures musicales est révolutionnaire puisqu'il fait table rase du passé pour fonder une musique sur de nouvelles bases. Il s'agit d'une action de principe puisque les membres du Jazz libre se définissent comme des révolutionnaires désirant le renversement de l'organisation économique et politique de notre société. Ils ne peuvent donc concevoir de créer quoi que ce soit qui ne cadre pas avec ces principes révolutionnaires. L'improvisation totale est donc un rempart contre la récupération, la hiérarchisation, la commercialisation et tout ce qui découle du système capitaliste qu'ils

⁴⁷ Gilles Ouellet, « Dans le sillage des grands démons noirs du jazz libre », *La Presse*, 21 octobre 1967.

⁴⁸ Jean Préfontaine, « Le Quatuor de Jazz Libre du Québec », endos de pochette, Radio-Canada et London Records, 1967.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

désirent voir tomber en tant que révolutionnaires⁵².

Le Jazz libre, plus que tout autre groupe contre-culturel de la fin des années 1960, théorise sa démarche musicale auprès de leur public. En plus des explications détaillées sur la pochette du disque, il donne des « concerts-forums » où l'interlude entre les pièces sert aux explications verbales et la deuxième partie du spectacle est ouverte aux débats et questions du public⁵³. Cet effort pédagogique supplémentaire vient assurément pallier au fait que leur musique est sans paroles et qu'une pièce n'est jamais reprise deux fois de la même façon. Les principes révolutionnaires qui soutiennent leur musique n'étant ni dirigés par des mots, ni répétés, ils s'assurent que le public puisse se l'approprier. Le concert-forum est également un rejet de la forme du spectacle de jazz traditionnel. Pour le Jazz libre, il est pourtant un choix naturel qui témoigne directement de son engagement pour la liberté individuelle et collective des Québécois⁵⁴.

À la colonie artistique de Val-David, le groupe donne également des cours d'improvisation et d'expérimentation sonore⁵⁵. Il s'agit donc d'initier les participants à leur démarche, mais également à l'expression libre dans divers domaines artistiques. La colonie propose des ateliers de cinéma, de sculpture de peinture et de musique tout l'été 1970. L'art est donc perçu comme un moyen de promotion d'une quête de liberté individuelle chez un maximum d'individus. La liberté doit aussi s'acquérir par le travail, c'est pourquoi le *P'tit Québec libre* propose de joindre « le marteau et la plume (travail manuel et intellectuel) [...] on travaille ensemble à réaliser notre libération individuelle et collective »⁵⁶. Le manifeste qu'il publie pour faire connaître la ferme du *P'tit Québec libre* explique le contexte justifiant une telle entreprise⁵⁷. Les médias d'informations, censurant « toute critique qui préconise un changement du système actuel » sont dénoncés, ainsi

⁵² Jacques Larue-Langlois, « Une musique jaillit de l'âme québécoise », *Loc. Cit.*

⁵³ Pierre Boivert, « Quatuor du Nouveau Jazz Libre du Québec », *Le Voyage...*, vol. 1, n° 2, juin 1968, p. 18.

⁵⁴ John Gilmore, *Une histoire du jazz à Montréal*, *Op. cit.*, p. 340.

⁵⁵ Yves Leclerc, « Avec le Jazz libre, une colonie de vacances artistiques », *La Presse*, dans Robillard, *Op. Cit.* p. 402.

⁵⁶ « Le P'tit Québec libre », *Loc. Cit.*

⁵⁷ Micheline Handfield, « La ferme du Jazz libre du Québec », *Québec-Presse*, 17 janvier 1971.

que les représentants du peuple qui ont mis en place la loi des mesures de guerre et emprisonnés ses détracteurs. Plus globalement, les guerres et les grands monopoles de l'impérialisme américain écrasent l'humanité et minent son existence.

Larue-Langlois, en donnant son aval au Jazz Libre, témoigne de la profondeur politique de sa démarche musicale. L'omniprésence du Jazz libre sur la scène contre-culturelle nous rappelle que si les artistes mettent tant d'efforts à se libérer et à produire un art libéré, c'est qu'en premier lieu, certains traits de leur identité québécoise et de leur appartenance à cette société leur permettent difficilement de se sentir aussi libres qu'ils le voudraient. Leur art devient un moyen pour eux de le faire et en même temps un signal, un message au public d'entreprendre une démarche de libération qui leur est propre.

3.6 L'Infonie

Le groupe l'Infonie, qui inclut au départ les membres du Jazz libre, utilise aussi l'art comme un moyen de libération et de communication. Contrairement au Jazz libre, il embrasse la totalité des formes d'expression et ne se définit donc pas par la négation. Pour les membres du groupe, « ... l'art est un joint : c'est par l'art que l'on retrouve le plaisir de créer, la possibilité de redevenir humain, pas méchant »⁵⁸. Le motif révolutionnaire est toujours présent, mais « il vaut mieux la manière douce, celle de la révolution intérieure, celle de la prise de conscience intérieure. [...] L'Infonie veut retourner à l'enfance de l'art et cette enfance de l'art englobe tout »⁵⁹. L'art est donc une manière d'être, de se retrouver soi-même et il n'est donc pas nécessaire pour eux d'explicitier leur démarche comme le fait le Jazz libre, mais simplement de participer, à sa manière, puisque toutes les formes d'expression sont légitimes. Il n'y a « aucun dogmatisme dans ce que dit Raoul Duguay comme il n'y a aucun orgueil, aucune volonté de convaincre »⁶⁰.

⁵⁸ Jean Basile, « Si vous n'aimez pas l'Infonie... l'Infonie vous aime (quand même) », *Le Devoir*, février 1970.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

Le processus en soi est invitant et convaincant. L'Infonie devient l'icône de la contre-culture québécoise et sa démarche y est intégrée. C'est pourquoi « bientôt l'Infonie sera très célèbre et déjà des jeunes, des plus jeunes viennent voir les Infoniaques pour rentrer dans l'Infonie »⁶¹, mais Raoul Duguay préfère voir se multiplier le concept : « Il faut créer une Infonie, deux Infonie, cinq Infonie, mille Infonie »⁶².

Assumant donc toute leur liberté, l'Infonie produit des *happenings* dans la lignée de l'Horloge, du Zirmate, de Lemoyne et de *l'Ossidcho*, mais avec un niveau d'intégration et de folie rehaussé.

Son approche esthétique était une fusion des arts, un happening joyeusetal, un délire créateur. Acceptation globale et positive de toutts les éléments culturels... Comme la culture commerciale figeait notre créativité multidisciplinaire, nous plongeons dans l'universalité des formes d'expression pour créer un monde artistique parallèle.⁶³

Leur engagement multidisciplinaire et improvisé propose la création en direct, sans filtre, sans artifice, « sans fausse modestie et sans fausse pudeur », pour que l'authenticité et le meilleur de chaque artiste puisse s'exprimer. Ils se présente d'abord dans des costumes car pour eux « Se déguiser, [...] c'est se présenter tel que l'on est ». Un membre tape de courts poèmes sur des bouts de papier et les lit à voix haute avant de les faire circuler dans l'auditoire, des peintures et desseins abstraits qu'on tente de vendre en même temps⁶⁴, des mimes, de la sculpture, de la soudure⁶⁵, des contes fantastiques, abstraits ou absurdes de Claude Saint-Germain⁶⁶, des interactions verbales entre les membres sur scène, des cris, une ambiance festive et euphorique⁶⁷, tout ça contribue à la force créative et libératrice que les 17 musiciens de l'Infonie désirent transmettre à leur public. Sur le plan musical, le groupe donne dans tous les styles, musique classique et

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ Raoul luôaR yauguD Duguay, *L'Infonie*, *Op. cit.*, p. 3+3+3/3+3/3(8).

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ « L'Infonie », *Québec Info Musique*, [En ligne] < <http://www.qim.com/artistes/biographie.asp?artistid=391> > (page consultée le 14 mars 2014)

⁶⁶ L'Infonie, « La p'tite chenille électrique », Vol. 3, polydor, 1969.

⁶⁷ Jean-Claude Labrecque, *La nuit de la poésie*, 27 mars 1970, Montréal, Office national du film, 1970.

contemporaine, en passant par la « pop », le rock, la bossa-nova, le jazz (libre bien sûr). L'instrumentation pour le *Mantra* renforce le credo « au boutt » de l'Infonie, en plus des instruments typiques d'un quatuor de jazz et d'un groupe rock, on note 5 autres sortes d'instruments à vents, un vibraphone, un xylophone, des gongs chinois, des congas, des castagnettes, des cloches, un tam-tam, un triangle, des maracas, des tambours de frein de camions, plusieurs trompettes et trombones, etc⁶⁸. Parfois cacophonique et complètement fou, il faut se permettre de sortir violemment des carcans, des normes sociales pour pouvoir se désaliéner à la fois des formes scéniques conventionnelles et de la culture dominante.

Mais outre cette démarche de création, cet embrassement total de toutes les formes d'expression, l'Infonie s'inscrit dans le présent en s'attaquant directement à l'ordre établi. Le message explicite de l'Infonie se retrouve principalement dans les interventions publiques et les poèmes de Raoul Duguay. Il s'attaque bien sûr aux systèmes politiques qui justifient les guerres, les inégalités économiques : « Vienne la déroute du totalitarisme/ Soit ô prolétaire roi de ton rêve / que partout disparaisse la famine / Que partout s'éteigne la bataille »⁶⁹. « Ici, comme dans la Société nord-américaine, tout l'ordre est à refaire »⁷⁰. « Un canon tout fleuri.éteigna le combat.une bombe dans l'homme.illumine la n »⁷¹. Ces plaidoyers pour un changement de régime se conjuguent à des critiques des vices des hommes qui vivent à l'intérieur de ce système : « Les Complex Es d'Infériorité et de Supériorité Prendront Fin quand Chaque Artiste Verra Quel Homme Il Est »⁷². Bien qu'antérieures à la formation de l'Infonie, ces critiques de 1968 dénoncent l'apathie collective et en retracent les causes alors que déjà la collaboration entre Duguay, Boudreau et le Jazz libre avait commencée.

Wéziwézo veut libérer le langage de ses habitudes nauséabondes et faire jaillir la fleur de l'excrément. Mais les hommes s'occupent plus de jouer dans leurs excréments que d'y hâter la floraison d'une fleur. Et ils sont surpris d'être

⁶⁸ L'Infonie, *Mantra*, document explicatif, *Loc. cit.*

⁶⁹ L'Infonie, « 33 infonements », *Manifeste du Toutartbel*, 1970.

⁷⁰ Jean Basile, « Si vous n'aimez pas l'Infonie... » *Loc. Cit.*

⁷¹ L'Infonie et Raoul luoar yangud Duguay, « O hymne à toutt O », *Mantra*, Polydor, 1970.

⁷² L'Infonie, « L'éloge du Toutartrel au boutt », *Manifeste du Toutartbel*, 1970.

malheureux⁷³.

[Les] hommes satisfaits s'insurgent et manifestent les relents de leur peur de l'inconnu. Aussi s'attardent-ils plus longtemps à ce qui les différencie qu'à ce qui les unifie. Et leur peur, jour après jour, les enfonce dans leur mort⁷⁴.

Raoul Duguay reconnaît plus tard que ces critiques sont méchantes et avec l'Infonie, l'approche est beaucoup plus positive. La critique se transforme en un vœu de changement en majorité exprimé dans l'action artistique.

L'Infonie a foi dans l'instant et se base sur une permission totale d'être. Donc non pas de refus global mais volonté de reproduire une image globale de la société en acceptant toutes ses dimensions. En outre, il ne s'agit pas de refuser ou de seulement critiquer, mais de faire des gestes. C'est par le biais de différents médiums artistiques que nous tentons de vivre et transmettre notre philosophie⁷⁵.

« [Le] but signalé n'est ni l'excellence artistique, ni l'excellence commerciale ». Comme le dit Jennifer Beaudry dans son mémoire sur la poésie de Raoul Duguay : « il s'agit [...] de se réapproprier la création en se soustrayant au sous-système qu'est devenu l'art dans la société bourgeoise »⁷⁶. Cette conception transparaît dans toute la contre-culture, où les initiatives valables sont celles qui ne se soumettent pas à l'éthique marchande. Ainsi la beauté, un précepte fondamental de l'Infonie, est interprétée autrement. Elle n'est pas réductrice, elle ne hiérarchise pas les différentes formes d'expression. La beauté n'est cependant pas un précepte pour toutes les formations contre-culturelles.

3.7 La Sainte-Trinité

La Sainte-Trinité n'est certainement pas le genre de formation qu'on associe à l'art et la beauté. Comme tous les autres, ils s'en prennent aux formes poétiques, musicales et scéniques dominantes et commerciales. Malgré quelques bonnes chansons poétiques, leur arme principale reste la satire. Ils explorent la vulgarité, dans leurs

⁷³ Raoul Duguay, « Raoul Duguay à l'Olympia. Wéziwézo. Kébec à Bobino. *Perspectives*, 29 mai 1971.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Walter Boudreau, « Les culottes du bicycle dans le siège du journal », Dans Raoul luôaR yauguD Duguay, *L'Infonie*, *Op. cit.*, p. 33+3+3(39).

⁷⁶ Jennifer Beaudry, *Vers une scène commune : rapports croisés entre poésie et chanson chez Raoul Duguay (1966-1970)*, mémoire de M.A (littérature), UdeM, 2011, p. 32.

chansons et sur scène, afin de choquer, de dédramatiser et finalement de provoquer le rire, l'amusement. Ils sont pour Pénélope « les plus « virulents » de nos commentateurs »⁷⁷. Dans leur annonce de Chez Dieu, situé place Jacques-Cartier, ils reproduisent une critique à leur égard : « Pas les malades qui montrent leur fesses sur scène??? »⁷⁸. À l'époque de la Maison du pêcheur, ils allaient jusqu'à installer un bol de toilette en guise d'ornementation de la scène⁷⁹. C'est donc par ce côté satirique et sarcastique qu'ils se permettent d'exprimer à peu près n'importe quoi, librement.

La chanson *Bleu comme un char de beû*⁸⁰ est une parfaite illustration de ce penchant artistique. Cette chanson combine la moquerie, le blasphème gratuit, la satire, la provocation, l'insulte, le langage vulgaire et scatophile et l'hystérie totale dans un joul complètement assumé. Ne citons ici que le refrain pour illustrer ce propos : « Ah c'est ben beau d'êt' cool tout l'temps/mais faut ben qu'ça sorte de temps en temps/(Faut bin qu'ça sort de temps en temps sinon on reste pogné avec ça longtemps)/À soir j'ai l'goût d'torcher tout ça/sa jambe gauche de ton won-won pyjama/(pi là tu l'prendras ton pyjama bonhomme et pi tu l'laveras) ». La chanson souligne l'explosion de colère, de rancune et de rage du chanteur alors que dans la vie de tous les jours, il tente de se contenir (d'êt' cool) au milieu des insultes, des commentaires désobligeants à son endroit, des abus d'autorité et de pouvoir. L'explosion se produit deux fois entre les parenthèses alors que la voix de Plume passe à un timbre aigu et strident, un timbre satirique. Les dernières parties de ces lignes sont remplacées par des cris de toutes sortes de syllabes et d'onomatopées dès la deuxième répétition du refrain. Plume le dit, « il faut que ça sorte », cet élan de cri de rage est libérateur, tout comme le souhaite l'esprit de la chanson, se libérer des frustrations quotidiennes. La vengeance est par contre très imagée, il s'agit d'une provocation, d'une insulte, dirigées contre quelqu'un en particulier. Cela démontre une certaine violence ayant le même effet.

⁷⁷ Pénélope, « Lachez pas, c'est parti! », *Loc. cit.*, p. 191.

⁷⁸ La Sainte-Trinité, « La Sainte-Trinité chez Dieu », *Loc. cit.*

⁷⁹ Plume Latraverse dans Mathieu Beauchamp, « Le peintre de chansons », *D'un Plum...*, *Loc. cit.*

⁸⁰ Paroles en annexe, page 189. Plume et le Docteur Landry, « Bleu comme un char de beû », *Triniterre*, Montréal, Trans-World, 1971.

La chanson est un blues brut et cru, sans fioritures. Pendant les couplets, seules trois notes de la gamme blues sont jouées à l'intérieur d'une seule mesure, puis les deux mesures suivantes sont chantées seulement. La batterie, la basse, la guitare et le saxophone jouent ces notes en même temps puis le silence des instruments accentue la puissance du message chanté par Plume. La troisième ligne du refrain est à l'opposé des couplets, une musique remplie avec des retours vocaux et un solo de guitare. La musique explose donc elle aussi en même temps que l'acteur fait sa crise. Le blues à cette époque est un style musical embryonnaire au Québec, il s'agit donc d'une innovation certaine pour cette chanson, comme pour l'ensemble du disque. C'est ce que confirme Pénélope : « petit enchantement de « trouvailles sonores », de constructions mentales et musicales, d'inventions mélodiques et vocales. Cela se sent dans des chansons comme « Bleu comme un char de beu »⁸¹. Cette « œuvre d'une portée morale »⁸² fourmille de critiques percutantes de la société québécoise.

Cette même chanson alimente non seulement le discours critique sur la musique, mais alimente la critique contre-culturelle par des insultes à tout vents contre une multitude de catégories d'individus, l'une après l'autre. On envoie d'abord promener le représentant des hommes forts qui usent d'intimidation : « Aye toé tu t'penses bin smatte / pass t'a é bras gros comme ma patte ». Puis en imitant une voix féminine et stridente, Plume se moque des gens jugeant sur l'apparence : « Ah c't'effrayant d'avoir les ch'feux longs d'même ». Il s'attaque en suite aux adolescents arrogants et prétentieux : « Pi toé labas tu t'penses bin fin/ Pass t'as un peu d'barbe en-dessous de ton joint/ Si tu savais mon pauvre ti gars / que ça va t'en prendre bin plus que ça ». Il reproche également à ceux qui insultent au passage en roulant en voiture de manquer de « couilles » ou de cervelle : « Traites-moé de pouilleux tant qu'tu voudras / mes poils protègent tout c'que t'as pas ». Naturellement, comme bon représentant de la contre-culture, il s'attaque au système capitaliste et à leur bras armé, les policiers : « Pi toé l'gros chien d'capitaliste / avec ta gang de grosses polices / j'ai hâte de te voir la face changée / le jour où ça va

⁸¹ Pénélope, « Lachez pas, c'est parti! », *Loc. cit.*, p. 193

⁸² *Ibid.*

toute sauter ». La Sainte-Trinité ne croit donc pas que l'Occident capitaliste est un système viable et estime qu'il croulera forcément dans la violence. En attendant, ils reçoivent leur clients Chez Dieu sans les traiter avec l'avarice des capitalistes, c'est-à-dire comme « un consommateur consommé qu'on évalue en signes de piastres qui clignotent dans ses yeux »⁸³. C'est sans doute leur côté militant, eux qui dessinent une pipe et un fusil sur leur annonce et qui se disent partisans d'une « révolution globale aussi bien dramatique que sociale »⁸⁴.

Les artistes de la Sainte-Trinité ne veulent pourtant pas être considérés comme un groupe satirique. Bien qu'ils se qualifient eux-mêmes de fous, d'autres parlent d'eux comme des producteurs de disques imaginatifs⁸⁵, ayant un « immense et généreux talent »⁸⁶. Leur disque est une œuvre de maturité, cultivée, grâce également à la collaboration du « grand et sublime Plume »⁸⁷ « dont on connaît l'imagination créatrice »⁸⁸. Ce qu'ils veulent c'est « d'être cool et d'échapper aux définitions »⁸⁹, comme le réussissent aussi l'Infonie et Charlebois. S'ils y parviennent, c'est aussi parce que leur répertoire comporte d'autres types de chansons, des « chefs d'œuvre », comme la chanson *Accroché*⁹⁰. Cette chanson folk-rock-psychédélique propose un mode d'emploi pour la vie libérée avec une poésie simple et efficace. « À tous ces gens qui oublient comment » vivre, on leur suggère de commencer par s'aimer, par construire, d'arrêter de bluffer et de mourir et de laisser leurs « bibittes ». La Sainte-Trinité exprime donc le succès de leur libération individuelle. Ils ont critiqué la société, les formes musicales et scéniques, ils ont exploré de nouveaux moyens d'expression et ils ont proposé un art authentique et libéré.

* * *

⁸³ La Sainte-Trinité, « La Sainte-Trinité chez Dieu », *Loc. cit.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Pénélope, « Lachez pas, c'est parti! », *Loc. cit.*, p. 191.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁸⁷ Louis Geoffroy, « Mi-Bémol », *Hobo-Québec*, vol. 1, n° 12-13, décembre 1973, p. 42.

⁸⁸ Pénélope, « Lachez pas, c'est parti! », *Loc. cit.*, p. 191.

⁸⁹ La Sainte-Trinité, « La Sainte-Trinité chez Dieu », *Loc. cit.*

⁹⁰ Paroles en annexe, page 191. Plume et le Docteur Landry, « Accroché », *Triniterre*, *Op. cit.*

La première étape d'accession à la contre-culture consiste à se libérer des carcans de la culture dominante. Cette culture prend une forme particulière au Québec et plusieurs de ses traits sont dénoncés. Les artistes québécois allient la contre-culture au nationalisme en proposant une décolonisation de la culture québécoise et un changement radical de son organisation politique. En se réappropriant le langage populaire, les symboles et les traditions, comme la Saint-Jean-Baptiste, ils démystifient l'histoire et le pouvoir des élites traditionnelles. Ils contribuent également à enrichir la culture québécoise de nouvelles formes musicales.

Les artistes proposent une démarche de désaliénation de la culture dominante qui façonne la contre-culture québécoise. Ils critiquent la société et la culture établie sur différents plans. Ils dénoncent parfois directement ou en utilisant le conte, l'humour et la satire dans leurs paroles. Ils outrepassent les standards du show-business en se permettant une complète liberté scénique. Ils se moquent des formes musicales statiques et établies en les revisitant de manière dérisoire ou en les écartant. Ce faisant, ils s'ouvrent à toutes les possibilités artistiques inimaginables en proposant des formes pluridisciplinaires et en se construisant un répertoire varié. Les plus aguerris parviennent à créer de nouvelles formes musicales et scéniques complètement révolutionnaires et avant-gardistes.

À divers degrés, et en s'exprimant différemment, à leur façon, les artistes les plus contre-culturels ont aussi réussi ce processus de libération grâce à la musique. En propageant leur musique dans les salles québécoises, à travers les radios et les tourne-disques, ils proposent à la population québécoise d'amorcer un processus semblable. Tout le monde n'est pas aussi réceptif au message envoyé, même s'il est explicite dans les paroles, les poèmes, les initiatives publiques. Mais certains le sont, comme Monmon Trotter écrivant à *Mainmise* : « L'ostidcho, le happening-résurrection des couilles québécoises lança son sperme collectif en pleine face du monde : Défucking-vous les uns les autres et répandez le message et PAF les fleurs s'éclorent [...] Seulement le soleil réincarné en chacun de nous et collectivement nous libérera avec l'aide de la Sainte-

Trinité et l'Infonie... »⁹¹. La désaliénation proposée par les artistes permet d'appréhender la vie hors des normes imposées par la société dominante. L'individu désaliéné s'ouvre donc à une nouvelle conscience humaniste et mystique, une sorte de spiritualité propre à la contre-culture.

⁹¹ Monmon Trottier, « Quebec culture », *Mainmise*, n° 6, 1971, p. 146-149.

CHAPITRE IV

NOUVELLE CONSCIENCE ET UTOPIE

La contre-culture comprend une nouvelle approche spirituelle et théorique de la vie, une philosophie des rapports des humains entre eux et avec leur environnement. Plusieurs moyens sont à la disposition des *freaks* pour leur permettre d'accéder à cette nouvelle approche, que nous appellerons « nouvelle conscience »¹. La musique semble être le moyen le plus globalement partagé pour l'expérimentation, de manière temporaire ou permanente, de la nouvelle conscience. Cette dernière ne peut être comprise que par des individus libérés et donc réceptifs à une compréhension nouvelle et globale de l'univers facilitée par des expériences sensorielles et émotionnelles totales. La nouvelle conscience réclame une ouverture préalable complète de l'individu à l'expérience, un regard sur soi, ses réactions et une attention aux autres et à l'environnement. La technologie permet aux artistes contre-culturels de créer des expériences constamment renouvelées faisant appel à tous les sens et à une gamme d'émotions variées. Les outils et les moyens utilisés sont différents pour chaque artiste et leur interprétation de la nouvelle conscience est personnelle.

Nous exposerons dans ce chapitre les témoignages de différentes personnes sur la musique en général comme moyen d'accession à la nouvelle conscience. La musique, principalement la musique rock, est décrite dans les journaux alternatifs comme une forme d'art participative faisant appel à l'entière de l'individu. L'expérience de la musique chambarde les paramètres de la vie en société et permet la visualisation d'une humanité complètement libérée, une véritable utopie construite sur des valeurs universelles et qui semble à la portée des humains. Il sera ensuite question des artistes étudiés, de leur conception de la nouvelle conscience, des moyens qu'ils mettent en place pour eux-mêmes d'accéder à cette nouvelle conscience, la faire valoir et la faire

¹ Plusieurs termes équivalents ont été utilisés dans le milieu contre-culturel. Ils correspondent à différentes visions d'une seule et même chose. Nous les verrons au fur et à mesure qu'ils sont utilisés.

expérimenter par leur public.

4.1 Musique et nouvelle conscience

La musique rock est le lieu d'expression et de création d'une culture révolutionnaire, d'un « mode de vie² » à part entière, d'un « système alternatif³ ». Elle a transformé la conscience d'une génération et c'est pourquoi plusieurs personnes du milieu contre-culturel ont laissé des témoignages ou des analyses permettant de comprendre les différentes implications du rock sur l'individu. Il s'agit d'implications très subjectives, de phénomènes abstraits et difficilement définissables. Nous en dresserons donc un portrait le plus complet possible en tentant de faire ressortir les recoupements entre les diverses conceptions, malgré les perceptions différentes et les termes tout aussi différents employés pour les décrire.

Aaron Howard, dans un article de *Logos* sur l'histoire du rock anglo-américain, décrit très bien « the process or the primary messages that rock emits »⁴. Il s'agit d'un message « primaire » qui va bien au-delà de la subversion des formes musicales et des normes sociales. Le rock est un réseau de communication dont les messages sont compris et intégrés par plusieurs à travers le monde : « ...a global link as young people everywhere plug into... »⁵. Ce message mis en pratique se transforme en mode de vie : « ...rock is a way of life for an entire generation »⁶. Un mode de vie qui renouvelle plusieurs aspects de la vie : « it reflects and creates behavior patterns, life patterns, attitudes and a way of organizing life, thinking and assumptions about one's life and one's environment »⁷. L'adoption de ce mode de vie se résume souvent par l'expression « turning on », que plusieurs commentateurs québécois ont francisée par « tourner ».

² Aaron Howard, « Rock », *Logos*, vol. 2, n° 3, août 1969, p. 1.

³ « Rock People », *Logos*, vol. 4, n° 1, printemps 1971, p. 10.

⁴ Aaron Howard, « Rock », *Loc. cit.*, p. 1.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Le rock est une musique « forte et pleine d'énergie »⁸ qui est plus émotive qu'intellectuelle. Le transfert d'énergie qu'implique l'écoute du rock oblige l'auditeur à être réceptif aux vibrations qui traversent son corps, c'est donc à ce niveau sensoriel que se déplace son attention : « driving people from their heads into their bodies »⁹. Cette énergie vibrante voyage et emplit tous les espaces libres si bien que l'auditeur attentif se sent vibrer lui aussi, voyageant dans l'espace et ne faisant qu'un avec l'univers : « it is a cosmic sound which grows and fills up all available space shattering the space between, breaking through all spacial boundaries »¹⁰. Ce voyage, ce « trip », cet état de conscience brouillent les notions de temps et d'espace. Il peut être décrit et ressenti différemment selon les individus, Howard le fait ainsi : « rock is real to me because it seems to get inside me, turn my entire being into fluid energy and transform and cleanse my soul into that spaceless, timeless, eternal void »¹¹. Ce nouvel état de conscience acquis « has been called everything from satori to enlightenment in Eastern religions »¹².

« Tourner » signifie donc acquérir cette nouvelle sensibilité. Dans tous les cas, elle transforme les valeurs des individus qui l'expérimentent :

« In the middle of this sensory overload, I can find peace and tranquillity. [...] I can find meaning and truth and beauty in a well-arranged and conceived rock piece »¹³.

« [Raising] your level of consciousness away from the fragmented, intellectual, goal oriented, time and material world to the unified, sensual, direction in a timeless, spiritual environment »¹⁴.

Pour Howard, le rock est « nothing less than a commitment to a way of life »¹⁵. Howard est donc très explicite sur la façon dont le rock l'affecte et sur la façon dont il pense que le rock agit sur ses adeptes. Cette longue description nous aidera sans doute à cibler les parfois courtes et subtiles verbalisations de la nouvelle conscience chez les autres

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 1.

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

individus du milieu contre-culturel québécois.

Alors que Howard parlait pour le rock en général, Rob Kelder décrit en termes semblables les effets que lui procure la musique du groupe Cream en spectacle à Montréal¹⁶. Son écriture plus poétique et personnalisée démontre comment la nouvelle conscience acquise permet de rendre la description d'un spectacle rock de manière artistique. Le résultat et l'objectif sont probablement de partager avec le lecteur une part de l'émerveillement vécu pendant le spectacle. Le graphisme de la page au style psychédélique juxtapose quatre fois la même image. La silhouette du chanteur et guitariste Eric Clapton est reproduite à l'endroit, à l'envers, en positif et en négatif. Le texte écrit sans ponctuation est inscrit à l'intérieur d'un carré incliné au centre de la page. Un flot continu d'images mentales décrit le « voyage ». La lecture de cet étrange compte-rendu demande donc une implication supplémentaire par rapport au style journalistique traditionnel.

La musique de Cream agit sur le corps et l'esprit de Kelder qui se laisse surprendre comme la méditation dans la religion bouddhiste : « Drumbeats of distant shores giving us our dawn surprise revolving our bodies heads and minds as electric mandalas on multidimensional harmonies »¹⁷. Le son amplifié et résonnant fait disparaître les inhibitions du spectateur : « with the amplified reverberations steam rolling your acquired inhibitions into oblivion ». Kelder se sent alors transporté au hasard dans un voyage cosmique, à la fois frappé par la violence et la beauté de ses hallucinations : « as a tidal millennium of galaxies in randomness riding upon a steamer to the violence of the sun where the sky loves the sea where the incessant pounding of exquisite voltages flowing into you skins through the sensitized touch of your fingertips open your eyes to see the concussion of your mind the chaos of beauty »¹⁸. Le voyage musical nécessite chez l'individu une acceptation du hasard et du chaos qui n'est pas le lot de tous. Ulysse de *Mainmise* traduit ainsi ce préalable : « la participation de groupe,

¹⁶ Rob Kelder, « Drumbeat of distant shores... », *Logos*, vol. 1, n° 8, juillet 1968, p. 3

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

l'expérience totale et l'engagement complet sont les prérequis du rock »¹⁹. Cette aptitude à l'ouverture en disqualifie plusieurs qui par réflexe de peur et de sécurité veulent paraître en contrôle de soi et connaître les tenants et aboutissants de ce dans quoi ils s'engagent. Le récit de Kelder confirme également une nouvelle compréhension de l'espace et du temps, de l'univers qui se reflète par la sensation de voyage cosmique. De manière plus générale, cette nouvelle conscience est un produit de technologies comme l'électricité, les drogues chimiques et les instrumentations sans lesquelles son expérience serait impossible.

Mainmise tente de répondre aux questionnements que peuvent susciter ces phénomènes en publiant un texte expliquant « scientifiquement » l'accession à la nouvelle conscience²⁰. « Le peuple » serait donc entré dans une « révolution écologique » dont la fréquence collective se matérialise par la formation de groupes rock. Ces groupes produisent une musique s'adressant directement à « notre perception » et l'objet de cette musique serait « de susciter, à même les fréquences physiques et métaphysiques [de notre corps], des harmoniques ». Ainsi, le peuple est en marche « vers sa libération sexuelle vers l'extase ou l'orgie » grâce à la musique rock qui le transforme en fréquences musicales. « La musique rock est le premier passage dont dispose l'homme occidental pour accéder à sa vibrante nudité » ou à « l'acte sexuel non fragmenté », autrement dit une jouissance permanente. La nouvelle conscience, ou la « mutation » pourrait donc s'interpréter aussi comme un plaisir sexuel constant, « multidimensionnel ». Cette version est toutefois moins imagée que celle du voyage, elles ne sont toutefois pas irréconciliables.

La possibilité d'une nouvelle conscience cosmique, sexuelle ou temporelle réapparaît de manière ponctuelle à travers les pages des revues underground. Ainsi Ulysse, le mari de Pénélope, énonce quelques principes de la musique rock qui coïncident avec les possibilités déjà énoncées : « Le rock est un engagement sensoriel

¹⁹ Ulysse, « Le rock est-il fait pour les sourds? », *Mainmise*, n° 3, 1971, p. 91.

²⁰ « Les médias de la technologie et la contre-culture érotique », *Mainmise*, n° 10, p. 110-111.

complet »; « Le rock est un art de renaissance authentique. Ses effets sont toujours bons et sains »; « par l'expérimentation qu'il propose, le rock permet d'apprendre de nouveaux moyens pour percevoir et pour manipuler la réalité »; « le rock est une architecture sexuelle en érection constante »²¹. Ces énoncés viennent malheureusement sans aucun lien entre eux et ne permettent pas de comprendre les raisons de cet état de choses. On assume qu'ils sont compris et intégrés par les adeptes du rock. Pénélope, pour introduire sa « rockothèque de base », confirme que « le rock a redonné à la musique sa place dans l'instant », et « qu'il n'y a pas de domaines, temporels ou spirituels, que le rock n'a explorés ou n'explorera »²². En 1971, dans une lettre ouverte au diffuseur radiophonique montréalais CKGM-FM, un lecteur de *Logos* regrette le temps où les programmes de ce poste contribuaient par la diffusion de musique et autres choses à l'éveil et l'illumination autant que *Logos* : « and with the two combined (GM and Logos) the Montréal english freak scene really had something starting to go for them in the form of immediate awareness/enlightenment/culture/information/entertainment/etc./ etc. »²³.

La radio se veut effectivement un médium très important pour la transmission de musique rock, mais Linda Gaboriau déplore qu'à Montréal aucun poste francophone n'en fasse la diffusion. Elle fait la description du genre de poste de radio qui contribuerait à l'éveil des consciences :

La radio de la nouvelle culture se veut un Art, situé hors de l'engagement politique, pour aboutir à une révélation de l'homme libéré à la recherche de la Nature, la Beauté et, pourquoi pas, le Bonheur. Elle veut contribuer à la formation de connaissances et d'attitudes qui permettront au peuple de vivre heureux et épanoui dans l'éventualité d'un monde post-révolutionnaire. RADIO DEMAIN²⁴.

Pour elle, le modèle de CKGM n'est pas à répudier, mais il faut une radio underground québécoise qui sollicite « les forces radicales et minoritaires qui travaillent à la création de la Nouvelle culture », dont « la Bande à Charlebois ». CKGM-FM « ne peut prétendre

²¹ Ulysse, « Le rock est-il fait pour les sourds? », *Loc. cit.*

²² Pénélope, « Éléments pour une rockothèque de base », *Mainmise*, n° 2, janvier 1971, p. 197.

²³ Garry St. John, « Open letter to CKGM-FM », *Logos*, vol. 4, n° 1, p. 10.

²⁴ Linda Gaboriau, « Pour une vraie radio underground québécoise », *Mainmise*, n° 1, octobre 1970, p. 97.

refléter l'ensemble de l'Underground québécois »²⁵. Il existe donc des forces créatrices québécoises capables de propager la nouvelle conscience et les valeurs que la musique rock anglo-américaine a instituées. D'ailleurs, c'est un peu ce que Monmon Trottier soutient en disant :

Mais toute le mondo sait que les soleils voyagent et ne sont pas fixes. Malheureusement quelques fleurs sont restées fixées au sud et quelques-unes persistent à dire que le soleil shine seulement pour eux. Le soleil Charleboise, le soleil Forestière dans leur petite carrière. Oh carrières ensoleillées! [...] Seulement le soleil réincarné dans chacun de nous et collectivement nous libérera avec l'aide de la Sainte Trinité et l'Infonie de nos amis. Nous sommes tous des fleurs et le soleil appartient à tous et nous sommes tous un avec le soleil²⁶

4.2 Zirmate

Le groupe Zirmate, dont nous avons déjà parlé au premier chapitre, a conçu des spectacles dont l'objectif est l'exploration de la nouvelle conscience avant même la médiatisation de la contre-culture américaine issue de San Francisco. Ces possibilités et inspirations nouvelles leur parviennent par l'utilisation de différentes technologies de pointe « La machine et la technique sont devenues, à leurs yeux le corps et le mouvement même du rêve et du délire... »²⁷; de moyens chimiques comme « l'expérimentation de drogues nouvelles »²⁸; et de moyens scientifiques comme « la parapsychologie », et non par imitation d'artistes étrangers. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un groupe musical à proprement parler, le Zirmate utilise les sons et la musique électronique pour créer leur spectacle. Cet aspect est essentiel à leur création, mais l'aspect « total » ne leur permet pas de rendre possible l'accession à la nouvelle conscience sous forme de disque puisque « le ZIRMATE totalise les pouvoirs du théâtre, de la poésie, de la peinture et du graphisme »²⁹.

²⁵ *Ibid.*, p. 98.

²⁶ Monmon Trottier, *Loc. cit.*

²⁷ Claude Péloquin, « Zirmate », *Parti pris*, vol. 4, n° 5-6, janvier-février 1967, dans Robillard, *Op. cit.* p. 147-148.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

Les pouvoirs accordés traditionnellement à ces disciplines sont donc multipliés lorsqu'elles sont pratiquées sur une même scène et motivées par « cette volonté de recherche toujours plus axée sur une conscience de l'arrière-réel »³⁰. Les membres du Zirmate se proposent donc de devenir « les éclaireurs, à demi sacrifiés, qui précèdent le gros de la troupe dans les forêts vierges de l'inconnu, de l'interdit »³¹, donc cette conscience nouvelle, ou de l'arrière-réel, pour le moment inexplorée et cachée pour la majorité des êtres humains.

Cette exploration avec le Zirmate nécessite, comme avec les groupes rock, un engagement, un laisser-aller, ainsi : « Le Zirmatien est celui qui fait le "voyage" sans en calculer les risques... »³² L'expérience du Zirmate, à l'instar du rock, vient jouer sur les perceptions des spectateurs puisque « le sens premier est ni plus ni moins que de transformer nos rapports avec la réalité »³³. Il s'agit pour Claude Péloquin d'une transformation de la conscience, une évolution plus ou moins permanente de l'homme atteinte grâce aux modifications des perceptions sensorielles et psychologiques : « Ils entendent bouleverser nos coordonnées, nos points de repère, provoquer des métamorphoses, des mutations de conscience qui projettent l'homme dans l'Ailleurs... »³⁴. Cet ailleurs implique une introspection, une recherche à l'intérieur de soi qu'on résume ainsi : « le pouvoir de s'halluciner soi-même »³⁵. S'halluciner constitue une libération de ses « désirs obturés, refoulés par les tabous sociaux et moraux » et une expédition dans ses "ailleurs", dans ses couches inconnues... ». Ce voyage peut être perçu comme « infra-galaxique », une « transposition dans cet univers terrestre et cosmique »³⁶.

Bref, la conscience de l'arrière-réel a des effets multiples et complexes sur l'individu disposé à les accepter. Ceux qui ne le sont pas risquent de s'endormir. Mais le

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Paul Chamberland, cité par Claude Péloquin, « Zirmate », *Parti pris*, *Loc. cit.*

³³ Claude Péloquin, « Zirmate », *Loc. cit.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Jean Lepage, « Ferme ta gueule host... », dans Robillard, *Op. Cit.*, p. 143-144.

Zirmate, par la publication d'un manifeste, exprime la croyance que cette conscience va s'étendre et changer le monde. Ce n'est qu'après une telle expérience que le spectateur vit, qu'il n'est plus mort³⁷. Le Zirmate permet donc à son public de trouver un sens à la vie et de l'apprécier pleinement : « Le Zirmate est bien vivant dans tous ceux qui n'ont pas cessé de vibrer ou de voyager »³⁸. Il s'agit sûrement d'un état d'esprit difficile à refuser puisque, pour le Zirmate, il mènera l'humanité à « l'avènement [de] la lumière pour le plus grand nombre »³⁹, ou au « règne de la recherche ». Les comparses du Zirmate ont ensuite continué séparément d'œuvrer à la transmission de la nouvelle conscience, l'écriture de la chanson *Lindberg* par Péloquin est probablement sa plus grande réussite en cette matière.

4.3 Robert Charlebois franchit le mur du son

Robert Charlebois a en effet subi les influences de la contre-culture québécoise et américaine grâce à de multiples expériences. L'expérience qu'il a faite de la musique et des hallucinogènes en Californie en 1967 a contribué selon Forestier à changer l'homme qu'il était⁴⁰. Il revient ensuite avec une ouverture certaine à la philosophie du Zirmate, dont l'expérimentation de la nouvelle conscience est similaire à ce que peut provoquer la musique contre-culturelle anglo-américaine.

C'est d'ailleurs pendant une nuit où le processus de création semble se mêler à une ambiance à la fois euphorique et confuse que le duo Péloquin-Charlebois compose les paroles et la musique du succès *Lindberg*⁴¹. Les versions de cette soirée sont différentes selon les individus, ce qui laisse croire qu'un certain délire créatif et subjectif à la Zirmate y régnait. C'est ce que les paroles et la musique transmettent également. Ces allusions au voyage en avion qui se transforme soudainement en « tapis de Turquie », en

³⁷ Claude Péloquin, *Manifeste Infra*, Hexagone, Montréal, 1967, dans Robillard, *Op. cit.*, p. 149.

³⁸ Claude Péloquin, « Zirmate », *Loc. cit.*

³⁹ Claude Péloquin, *Manifeste Infra*, *Loc. cit.*, p. 150.

⁴⁰ Louise Forestier, citée dans Jacques Julien, *Robert Charlebois: l'enjeu d'« ordinaire »*, Montréal, Triptyque, 1987, p. 145.

⁴¹ Bruno Roy, *L'Osstidcho, ou, Le désordre libérateur : essai*, Montréal, XYZ éditeur, 2008, p. 59.

« dos de chameau » ou en « chute en parachute », combinées à d'étranges bruits d'engin spatial et des sifflements simulant la haute voltige, peuvent certainement faire l'objet de rapprochements avec le « voyage » de Rob Kelder et les performances du Zirmate⁴². La narration de cette histoire de voyage est tellement insolite et improbable, ponctuée d'images sans liens apparents, qu'il se peut très bien que l'on fasse référence directement à l'exploration de la nouvelle conscience. Mais si *Lindberg* peut laisser un petit doute quant la volonté du duo Péloquin-Charlebois de propager leur vision de la nouvelle conscience, il en est tout autrement de la chanson *Le mur du son*⁴³.

Cette chanson est une des plus explicites de la contre-culture québécoise dans sa formulation de la nouvelle conscience et du rôle de la musique pour y accéder. Bien que l'on puisse la considérer comme un rock complexe et avant-gardiste, les paroles ne font aucune allusion à un style musical particulier comme étant catalyseur de la nouvelle conscience. Au contraire, Charlebois prend parti pour une recherche musicale sérieuse : « mixer les rythmes, trouver le ton / les instruments, la voix, la clé ». La musique dont Charlebois parle n'est certes pas une musique facile à créer. C'est une musique dotée d'un pouvoir, une « clé » permettant d'ouvrir une porte vers la nouvelle conscience, une conscience plus universelle où le chant devient une pratique collective : « trouver la note qui fera chanter / tout l'univers à l'unisson ». Le chanteur, qui grâce à sa recherche et sa pratique musicale élève sa conscience, devient un guide pour entraîner les autres dans son voyage cosmique : « je veux être un météorite / vous entraîner dans mon orbite ». Charlebois exprime le souhait que le pouvoir de sa musique puisse libérer tous les hommes, leur donner la fierté et la confiance dont ils ont besoin. Il aimerait que sa musique et son message puissent rejoindre des gens de partout comme une nouvelle religion, une spiritualité dont l'amour fraternel serait la base : « Vous m'écoutez la tête haute / en vous aimant les uns les autres / et il en viendra de partout / des hommes qui se tiennent debout ». Ce processus de libération contre-culturelle par la musique, c'est ce

⁴² Robert Charlebois et Gilles Vigneault, « Lindberg », *Robert Charlebois et Louise Forestier* [Disque vinyle], *Op. cit.*

⁴³ Paroles en annexe, page 185. Robert Charlebois et Mouffe, « Le mur du son », *Superfrog*, [disque vinyle], Montréal; Toronto, Barclay, 1972.

que Charlebois appelle « franchir le mur du son ».

Cette expression fait aussi allusion à la vitesse. À l'intérieur d'un voyage dans la nouvelle conscience, lorsque la distorsion de l'espace-temps se produit, la vitesse devient une valeur relative. La vitesse fait aussi référence à la façon très rapide de régler ses problèmes personnels et les problèmes collectifs lorsque la nouvelle conscience permet de remettre au cœur de l'humanité la fierté, l'amour et la confiance, ainsi que la compréhension de l'univers. Le fait de ne plus être contraint par l'espace, le temps et la vitesse accentue l'impression de liberté totale, d'envol, de flottement : « je vous vois tous avec des ailes ». L'humanité sans limites qu'on propose est une révolution inévitable et durable selon Charlebois : « je veux l'écrire dans le ciel ». Selon l'expression populaire, ce qui est écrit dans le ciel prend un caractère certain, incontournable. Ce nouvel ordre mondial rêvé serait l'aboutissement de l'histoire et serait donc perpétuel : « nous cesserons d'être mortels / pour devenir enfin éternels / é-ter-nels, é-ter-nels ». La répétition d'« éternels » se fait sur une montée dans l'aigu qui se perçoit comme un envol, un départ.

Cette chanson d'espoir devient une sorte d'hymne à l'idéal de la contre-culture québécoise, cet idéal qui est à l'opposé du monde déchiré par les guerres, les inégalités et critiqué par ces mêmes artistes. *Le mur du son* est considéré comme une des meilleures chansons de Charlebois et la musique n'y est pas étrangère⁴⁴. L'instrumentation provoque un effet symphonique avec le violon, l'orgue et les cuivres, en plus des guitares et de la batterie. Les solos de guitare avec une puissante distorsion rapprochent néanmoins cette chanson du rock psychédélique typique de Charlebois. Les puissants accords à vide du début et la voix de Charlebois doublée d'un écho accentuent l'impression d'infini autour de cette chanson. La chanson s'ouvre comme *Lindberg* sur des sons, graves et aigus, qu'on croirait tirés d'un film de science-fiction où l'on assisterait au départ d'un vaisseau spatial.

Le mur du son, partage « un message commun à plusieurs autres chansons

⁴⁴ « Robert Charlebois Super Frog », *Mainmise*, n° 13, mai 1972, p. 204.

“métalangagières” dont Mouffe est l'auteure »⁴⁵ comme la chanson *Ordinaire* : « j'voudrais qu'on soit tous des frères / c'est pour ça qu'on est sur la terre ». Dans *Ordinaire* comme dans *Le mur du son*, « on se retrouve au milieu d'un rassemblement chargé d'affectivité de frères et de sœurs conscientisés, ouverts aux problèmes planétaires dont la solution réside dans une philanthropie évangélique »⁴⁶. C'est ainsi que Julien résume « l'utopie de Charlebois [qui] englobe aussi le grand rêve de fraternité humaine à l'échelle de la planète »⁴⁷. Cette humanité rêvée est la même qui se déploie dans la tête et le corps des membres de la contre-culture faisant l'expérimentation de la nouvelle conscience. C'est exactement l'illumination, l'avènement de la lumière dont parle Pélouquin dans son manifeste. Charlebois contribue ainsi à l'enracinement de cette utopie dans la contre-culture québécoise et aussi à son accession par l'entremise de la musique. Cette utopie d'une humanité aimante et paisible existait avant la contre-culture, dans *Les hommes vivront d'amour* de Raymond Lévesque par exemple. Les chansons des chansonniers et du folk anglophone regorgent d'allusions de ce genre et ce sont des styles musicaux qui contribuent en ce sens à la contre-culture québécoise.

4.4 Penny Lang chante l'amour

Au cœur des luttes contre l'ordre établi et des appels à la révolution se trouve cette volonté de replacer l'amour et l'harmonie à la base des relations humaines. Ce qui semble toucher Penny Lang, ce sont les relations humaines, l'amitié, l'amour, mais presque toutes les chansons de son album *Gather Honey* sont traversées par une extrême sensibilité aux difficultés de trouver le bonheur, à la recherche de soi et à l'atteinte de l'équilibre. Ces difficultés proviennent toujours d'expériences relationnelles négatives, de rapports sociaux et communicationnels ardues et injustes.

La chanson *Start Again* replace ces difficultés dans le contexte de la civilisation

⁴⁵ Jacques Julien, *Robert Charlebois, Op. cit.*, p. 126.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 153.

occidentale par des références à Jésus et Marie, Chopin, Dachau et Auschwitz et l'expédition lunaire des Américains.⁴⁸ La première personne du pluriel utilisée dans le refrain peut donc référer à l'humanité entière autant qu'à la civilisation occidentale. La conduite actuelle et passée de l'humanité attriste la chanteuse dès le premier vers, mais la volonté utopiste de recommencer, « with love, start again », avec l'amour comme base sociale est assez révélatrice de la dimension universelle de la chanson. Le chant et la musique sont perçus comme les derniers refuges de l'espoir en cette humanité aimante et paisible.

Cette dynamique de balancier entre apitoiement et espoir rythme la chanson. Le premier couplet contient trois métaphores météorologiques (tyrant sun, unyielding rain, angry wind) qui soulignent toute la persistance de certaines inégalités et injustices, surtout entre les races (law of the race), créant des souffrances physiques visibles (bent your back, put out the fire in your eyes, cut the lines in your face). Le deuxième couplet réfère à un Jésus instrumentiste, chanteur et danseur, passant ainsi son message d'amour et de liberté. La violence de sa crucifixion fait contraste à l'humanité de sa « gentille mère juive » et suscite instantanément l'empathie. La présence de Jésus dans la chanson fait instantanément ressurgir une pensée pour ses enseignements, lui qui prêchait l'amour et la tolérance. Sa doctrine n'est pas complètement étrangère aux valeurs universelles que la musique de Charlebois tente aussi de répandre.

Au troisième couplet, on réitère une fois de plus le sentiment que l'espoir d'un monde débarrassé de la souffrance et de l'exploitation réside dans la sincérité des sentiments humains véhiculés par la pratique de la musique et du chant. L'image d'un propriétaire terrien retiré avec sa fortune construite sur le malheur des autres fait contraste avec celle d'un homme ivre et pauvrement vêtu allant librement en sifflotant. La nature de cet espoir est reconfirmée au dernier couplet. Il prend la forme d'une flamme sur le haut des collines qui brûlait même au temps de l'holocauste et à laquelle se

⁴⁸ Paroles en annexe, page 186. Penny Lang et Paul Lauzon, « Start Again », Blue Wing Music, SOCAN, enregistré au Studio Six, Montréal, 1970.

substituent la chanteuse et ses chansons dans une bataille hypothétique.

L'utopie d'un monde meilleur est donc contenue à même la musique à travers tous les âges et toutes les époques. Mais ces tristes ballades, comme *Ordinaire* ou *Start Again*, véhiculent un espoir naïf dont la réalisation semble lointaine, voire inatteignable. Elles contrastent avec les chansons rock et de jazz libre qui peuvent traduire la violence d'une lutte ou la confiance d'un engagement dont les fruits sont à portée de main ou même le délire total d'un « voyage » d'exploration de cette utopie. *Start Again* témoigne davantage de la volonté inassouvie de comprendre le monde et sa propre aliénation dans celui-ci. Il reste que les oppositions qu'elle fait ressortir entre un idéal simple et beau et la dure réalité mettent en lumière le vide intérieur que les jeunes contre-culturels désirent emplir avec une nouvelle spiritualité totalisante. Le folk de *Start Again*, interprété par Penny Lang, ouvre une porte à la compréhension des fondements de la contre-culture. Le folk a transmis son contenu théorique à la contre-culture, alors que la pratique du jazz libre a contribué à sa pratique avant que le rock ne fusionne ces deux aspects.

4.5 Le Jazz libre et la Colonie

Le Quatuor du Jazz libre du Québec se donne aussi la mission d'explorer la nouvelle conscience. Il fait néanmoins figure d'exception alors qu'il y parvient sans drogues, sans pellicule ni projecteur, sans couleurs fluorescentes ni jeux de lumière, sans sons électroniques, sans distorsion ni électricité, sans poésie ni manifeste. Ils n'ont comme seules armes contre la conscience raisonnée, structurée par la relation sujet-objet⁴⁹, qu'une trompette, un saxophone, une batterie et une contrebasse.

Stanley Spector a étudié le lien entre l'improvisation et la nouvelle conscience en analysant le travail du groupe Grateful Dead. Cette analyse peut s'appliquer au Jazz Libre. À l'instar du groupe de rock psychédélique, le Jazz libre se sert de la musique pour

⁴⁹ Stanley J. Spector, « Les Grateful Dead et Friedrich Nietzsche : transformation de la musique, transformation de la conscience », *Volume 1. La revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 2, 2012, p. 99.

atteindre de nouveaux états de conscience. Stanley Spector se sert de la philosophie de Nietzsche pour mieux comprendre l'état de conscience nécessaire à l'improvisation « transformationnelle » que pratiquaient les Grateful Dead. Ce nouvel état de conscience que Nietzsche appelle l'Éternel Retour se situe dans l'instant présent, il est atemporel⁵⁰. Cela se produit lorsque la conscience ne porte pas vers un objet particulier, ne comporte pas d'intention, lorsqu'on ne pense pas, mais qu'on est simplement conscient d'être présent au monde. Selon Spector, « improviser, d'une façon ou d'une autre, demande un autre genre de conscience que lorsqu'on n'improvise pas »⁵¹. Les Grateful Dead tout comme le Jazz libre sont donc ouverts à la nouvelle conscience bien qu'ils expriment différemment l'effet produit.

Les Grateful Dead arrivaient par l'improvisation à fusionner leurs consciences en une conscience de groupe. Ils jouaient tous de façon spontanée en dialogue avec un *groove* implicite, une « chanson qui n'est pas jouée »⁵². À ces instants, il était parfois perçu par les membres du groupe que leur conscience collective s'étendait à toute la salle. On pourrait prétendre qu'il s'agit là d'une « période intense de communication entre êtres humains » tel que le vivent les membres du Jazz libre par leur pratique de l'improvisation. Le Jazz libre est dans l'instant présent lorsqu'il « exprime son état d'âme directement, [lorsqu'il] agit son émotion »⁵³. Cette nouvelle conscience se transmet également aux spectateurs :

Les auditeurs attentifs et sensibles en viennent vite à suivre les démarches des musiciens pour arriver à la communication et à déceler ces périodes de communion totale où le groupe ne fait plus qu'un⁵⁴.

Spector ne nie pas que ce type de dialogue a lieu aussi dans le jazz. Par contre, le travail effectué pour y arriver est différent.

Nous avons déjà souligné la façon dont le Jazz libre rejetait toutes les structures

⁵⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁵¹ *Ibid.*, p. 98.

⁵² *Ibid.*, p. 99.

⁵³ Jean Préfontaine, « Le Quatuor de Jazz libre du Québec », endos de pochette, Radio-Canada et London Records, 1967.

⁵⁴ *Ibid.*

musicales de façon permanente. Ils veulent créer une nouvelle musique avec « à la base et comme seul point de référence; la communication constante entre les membres du groupe. Une improvisation totale, qu'il »⁵⁵. C'est ce qui occasionne des épisodes cacophoniques où l'harmonie et la compréhension semblent absentes, où tout ce qui donne une cohérence à la musique conventionnelle est détruit, jusqu'à ladite période de « communion totale »⁵⁶. Il s'agit là d'un processus de recherche dont le résultat est totalement imprévisible, « mais qu'est-ce que la recherche sinon une plongée dans l'inconnu? »⁵⁷. La recherche procède donc du même état d'esprit que celui qui prévaut aux expériences du Zirmate. Elle occasionne des résultats semblables, dont on désire allonger la durée :

Pour l'instant, notre recherche consiste à trouver les moyens (de nouvelles structures peut-être) qui permettront d'atteindre, de façon constante à l'intense communication qui caractérise présentement les moments d'apogée, les « climax » de nos exécutions⁵⁸.

La démarche musicale du Jazz libre invite autant à la construction de l'utopie contre-culturelle et au voyage intérieur que ses initiatives rassembleuses : « [Le Jazz libre] sera un moyen de plus de se regrouper, d'échanger, de prendre conscience de son existence, évoluant sur des bases aussi pures que le sensible, le beau et le sincère. » Passant de la musique-action à l'action tout court, la Colonie artistique de Val-David⁵⁹ est pour eux un moyen fort efficace de faire profiter un maximum de gens de cette nouvelle conscience accessible par l'improvisation libre :

Les gars qui ont parti ça sont peut-être moins intéressés à faire de l'argent [...] que de partir à la recherche de valeurs moins sujettes à l'inflation : l'amour et le règne de l'homme, l'être global, le devenir collectif, l'espoir. [...] Les gars qui on transporté le bal de feu de camps en feu de camps c'est le Jazz libre du Québec : Yves Charbonneau, « Doc » Préfontaine, Maurice Richard et puis n'importe qui qui se libère des tunes et des rythmes et qui se coule dans la musique, s'y abandonne pour rejoindre le moment total qui est l'inconscient

⁵⁵ Pierre Boivert, « Quatuor du Nouveau Jazz libre du Québec », *Le Voyage*, vol. 1, n° 2, juin 1968, p. 18

⁵⁶ Jean Préfontaine, « Le Quatuor de Jazz libre du Québec », *Loc. cit.*

⁵⁷ Pierre Boivert, « Quatuor du Nouveau Jazz libre du Québec », *Loc. cit.*

⁵⁸ Jean Préfontaine, « Le Quatuor de Jazz libre du Québec », *Loc. cit.*

⁵⁹ *Infra*, p. 70.

collectif : la vérité, les hommes en tant qu'animaux non frelatés! En tout cas! À bas la préméditation!⁶⁰

Straight : La colonie artistique est une expérience de participation, un lieu de rencontre avec soi-même, les autres, la nature. Tout l'été a été un build-up, une sorte de cheminement de la société (des individus au groupe en passant par delà ses soi [sic]) vers son éclatement naturel et sa refonte en un bloc solide, uni. D'amour multidirectionnel⁶¹.

Le même processus qu'avec les Grateful Dead d'éclatement des formes, sociales plutôt que musicales, s'est produit dans cette colonie par l'action des individus et leur prédisposition à s'ouvrir à l'inconnu. Ce phénomène, dont l'aboutissement ultime est l'amour, s'est ici traduit par l'expression « le moment total de l'inconscient collectif », phénomène que proclame haut et fort Raoul Duguay avec l'Infonie, telle une nouvelle prophétie.

4.6 L'Infonie

L'Infonie représente l'utopie finale de la contre-culture, l'avènement de l'illumination pour tous, se réalisant à l'intérieur d'un *big band*. C'est une œuvre collective plus grande que la somme des individus libérés qui la composent. Plus grande par sa philosophie insufflée par Raoul Duguay dans sa poésie faisant l'éloge de la beauté, de la bonté et de la paix. Malgré une poésie abstraite, fantastique et imaginative, allant dans toutes les directions sans plan apparent, incorporant des mots inexistantes à partir de souches connues, et dont l'aspect oral fait penser à un sermon d'église, un discours grandiose, une parole prophétique, le message de l'Infonie est clair. Rendre palpable et réelle l'utopie de l'émerveillement devant la beauté de chaque chose du monde vivant, l'avènement de l'amour ultime entre les hommes, de la liberté totale et de la connexion à l'univers, ce que Duguay traduit par l'expression « au boutt ».

L'Infonie est une recherche de l'absolu, favorisant l'improvisation et la

⁶⁰ « La colonie », *La claqué*, vol. 1, n° 1, 1970, p. 4

⁶¹ *Ibid.*

spontanéité permettant de rendre la beauté de ce qui « nous sort de la tête »⁶². La philosophie de l'Infonie soutient que chacun possède en lui une vibration. Celle-ci lui est fournie par son appartenance à l'univers. Qu'on l'appelle l'infini, l'univers, l'absolu ou le grand Touttt, chaque homme et femme, chaque chose en fait partie, ce qui amène Duguay à dire que : « Touttt est dans touttt ». Cette vibration doit être recherchée, comprise et exprimée par son auteur pour se mettre au diapason de l'Univers, autrement dit, parvenir à la connaissance mystique. « On ne peut bien comprendre l'Infonie sans penser à l'infini, à la musique du dedans qui symphonise l'esprit »⁶³. Cette musique intérieure qui symphonise l'esprit, exprimée par « le Chant, Est le Miroir de l'EndedansPartout-Dehors »⁶⁴. Cette vibration correspond également à la volonté première de l'Absolu, présente en chaque être pour s'accomplir et ainsi libérer l'humanité et l'aider à atteindre la nouvelle conscience : « Si Chacun Accomplit la Volonté Première, Chacun Éconduira ses Facultés Sensorielles, Intellectuelles et Spirituelles, Jusqu'au Sommet du Pic du Pinacle de Son Être et du Leur »⁶⁵. L'entièreté de l'œuvre de Duguay avec l'Infonie exprime cette nouvelle conscience de la totalité de façon fort simple.

Le deuxième disque de l'Infonie, Vol. 33 ou le *Mantra*, se présente comme une seule et longue chanson, sans paroles. Le *Mantra* est une « recherche assidue » de beauté, elle qui est envisagée comme un tout « dont la constante est la transformation continuelle de Sa Manifestation »⁶⁶. Elle est donc une représentation musicale de l'univers, ce tout en constante transformation dans sa forme. L'Ô hymne à Touttt Ô est un poème de Duguay contenu dans la pochette du disque *Mantra*. Il vient compléter la démarche musicale. Ce poème est la transcription en mot de ce tout. Il est composé de 48 énumérations d'objets, d'actions, de phénomènes, qui correspondent donc aux 48

⁶² Jean Basile, « Si vous n'aimez pas l'Infonie... l'Infonie vous aime (quand même) », *Le Devoir*, février 1970, dans Robillard, *Op. cit.*, p. 425-426.

⁶³ Raoul Duguay, « Triangle, trinité et trois », paru dans *L'Infonie : Le bouttt de touttt*, Éditions Trois-Pistoles., Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, 2000, p. 33/3 + 3/3 + 3/3.

⁶⁴ Raoul Duguay, « Manifeste de l'Infonie », 1970, dans Robillard, *Op. cit.* p. 429

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *L'Infonie, Mantra*, Polydor, 1970.

événements tonals sur le disque. Les énumérations sont ponctuées à chaque expression et n'ont pas de véritable fin. Parfois le dernier mot est coupé, suggérant que l'énumération pourrait se poursuivre à l'infini, s'adaptant elle aussi aux transformations du Touttt. L'introduction et la conclusion du poème sont des énumérations du mot « touttt ». Certaines lignes peuvent être mises en lien avec les perceptions engendrées par la nouvelle conscience chez les autres intervenants contre-culturels : « 24. vous voyez arriver.le soleil.dans le corps.comme une âme. qui s'avance. en ô 25. unifiant.l'invisible.au visible.l'éternel.à l'instant.le pouvoir au savoir. 26. multipliant.les chemins.de l'oiseau.des chenilles.de la biche.des abeilles. »⁶⁷. En général, chez l'Infonie, la nouvelle conscience s'étend au-delà du voyage cosmique et des visions psychédéliques, c'est une façon de déceler les vibrations du tout en chaque chose et d'être réceptif à cette beauté.

La réceptivité est une constante pour l'accession à la nouvelle conscience. « Quand on pratique la méditation de manière régulière, l'espace-temps, fondement de la théorie de la relativité et assise inconditionnelle de la raison, s'annihile, l'infini s'ouvre et nous entrons dans le cœur de l'Absolu, de Touttt. »⁶⁸ Cette réceptivité nécessite une attention passive, une forme de méditation, tout comme l'écoute de la pièce *Paix* sur le Volume 333 de l'Infonie, autre pièce qui progresse à travers 50 sections musicales⁶⁹. Le poème que Raoul énonce sur cette pièce musicale invite l'auditeur à cette méditation : « regarde d'où tu viens / écoute qui tu es / regarde où tu vas / écoute ton chemin [...] regarde dans ta vie / écoute chaque instant / regarde vers aujourd'hui / et marche vers toi-même »⁷⁰. La démarche de méditation introspective développe donc autant la connaissance de soi que la connaissance mystique, atemporelle, qui vont ensemble. Grâce à l'état de conscience permettant d'appréhender l'instant présent, le corps, le soi se fond dans l'univers pour ne faire qu'un seul et même tout : « Voici l'espace et c'est ma

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Raoul Duguay, « De la totale totalité totalisant le touttt », paru dans *L'Infonie, Op. cit.*, p. 33/3 + 3/3 (12).

⁶⁹ *L'Infonie, Vol. 333*, Kotaï, 1973.

⁷⁰ Paroles en annexe, page 188. Raoul Duguay, « Paix 1 », paru dans *L'Infonie, Op. cit.*, p. 33+33/3+(3x3)+3/3(54).

chair / voici le temps et c'est mon sang / voici la terre et c'est mon corps »⁷¹.

Avec L'Infonie, absolument chaque détail de l'œuvre est consacré au Toutt. Les pochettes des albums *Vol. 3* et *Mantra* sont dessinées dans une optique psychédélique de modifications des perceptions. Celle du Vol. 3 s'ouvre d'ailleurs sur l'infini et a pour centre et titre « L'œil de Dieu ». Pour Duguay, la poésie est aussi importante que la musique pour l'accession à la nouvelle conscience, il en est le missionnaire : « le Poète Travaille à la Désaliénation de l'Homme, à l'Élucidation De la Réalité, à la Floraison de l'Esprit pour que Chacun Soit la Voix, l'Envie Nue et la Vérité »⁷². L'Absolu trouve ici plusieurs synonymes qui permettent de faire le lien entre les différentes visions de la nouvelle conscience que nous avons vues précédemment, dont la « vibrante nudité ». L'un de ces synonymes les plus évocateurs est sans doute « la vie », avec lequel la nouvelle conscience devient la seule avenue possible par opposition à la mort : « Quand donc commencerons-nous de vivre mon amour? »⁷³ La Sainte-Trinité s'inscrit dans cette démarche consistant à réveiller les morts.

4.7 La Sainte-Trinité veut vivre

Les membres de la Sainte-Trinité s'inscrivent de plein gré dans cette mouvance contre-culturelle québécoise. Après s'être détachés de la société dominante en faisant sa critique et sa satire et en outrepassant l'éthique du spectacle et de la chanson, ils mettent en place « ...un autel élevé aux dieux de la jouissance totale »⁷⁴. Ce segment dépasse la parodie des coutumes religieuses, c'est un engagement pour un mode de pensée dont la nouvelle conscience est un aspect essentiel. Il y a un aspect messianique dans cet énoncé, mais considérant la forte présence de dérision chez le groupe, il faut douter qu'ils se prennent pour des prédicateurs. La jouissance totale ou multidimensionnelle est tout de même une interprétation de la nouvelle conscience que le texte du 10^e numéro de

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Raoul Duguay, « Manifeste de l'Infonie », *Loc. cit.*

⁷³ Raoul Duguay, « Paix 1 », *Loc. cit.*

⁷⁴ La Sainte-Trinité, « La Ste-Trinité chez Dieu », *Le Village*, vol. 2, n° 2, 25 mars 1971.

Mainmise faisait valoir⁷⁵. Cette dénomination se comprend comme une extension du plaisir sexuel, à tout le corps, à l'esprit, à l'existence entière. La chanson *À moi les étoiles* favorise aussi un parallèle avec la jouissance, quoique dans un autre contexte, celui du voyage cosmique⁷⁶. Les deux premiers vers : « à moi les étoiles / à moi le soleil » sont précédés d'un allongement en crescendo puis decrescendo de l'onomatopée « ah », ressemblant au son émis lors d'un lent et long orgasme.

La « jouissance totale » est un sentiment proche de l'émerveillement (tout aussi total) diffusé par l'Infonie. Il ne s'agit pas d'une jouissance sexuelle, mais plutôt de jouir de la vie, de l'instant présent, de « tripper », expression faisant autant référence au voyage qu'à l'exaltation de l'esprit dans un contexte donné. La Sainte-Trinité vit donc cette exaltation, frôlant la folie, tous les jours de la semaine Chez Dieu : « Naturellement, il y a aussi ces fous – La Sainte-Trinité – qui trippent quotidiennement et s'y produisent les jeudi, vendredi, samedi et dimanche »⁷⁷. Le public est ainsi implicitement invité à partager ce « trip ». Les chansons de la Sainte-Trinité contribuent fortement à favoriser ce partage. Ils croient, comme l'Infonie, Charlebois et le Jazz libre au pouvoir de l'art, leur musique étant pour eux plus « qu'une autre question d'argent »⁷⁸. Connaissant l'œuvre de l'Infonie, ils véhiculent également une philosophie semblable sur la musique universelle que l'on exprime par la pratique de l'art. La chanson *À même l'avis* en est un témoignage évident : « J'suis un cri qui s'unit/À tout une symphonie/J'entends battre la vie/dans mes veines/J'ai l'archet du soleil/vibrant dans mes oreilles/La musique infinie/du triomphe de la vie »⁷⁹. Toujours dans cette optique de partage, ils lancent une invitation générale aux artistes : « Si vous êtes peintre, vous pouvez peindre sur les lieux ou exposer; si vous êtes musiciens, vous pouvez jouer; si vous êtes humains, vous pouvez vivre »⁸⁰. Le mot vivre prend ici une signification plus profonde.

⁷⁵ « Les médias de la technologie et la contre-culture érotique », *Mainmise*, n° 10, p. 110-111.

⁷⁶ Paroles en annexe, page 190. Plume et le Docteur Landry, « À moi les étoiles », *Triniterre*, Montréal, Trans-World, 1971.

⁷⁷ La Sainte-Trinité, « La Ste-Trinité chez Dieu », *Loc. cit.*

⁷⁸ Plume et le Docteur Landry, « Bleu comme un char de beù », *Triniterre*, *Op. Cit.*

⁷⁹ Paroles en annexe, page 191. Plume et le Docteur Landry, « À même l'avis », *Triniterre*, *Op. Cit.*

⁸⁰ La Sainte-Trinité, « La Ste-Trinité chez Dieu », *Loc. cit.*

Chez la Sainte-Trinité comme chez Nietzsche, la culture dominante comporte ce problème particulier : « la valorisation excessive de la conscience, quand il s'agit de vivre »⁸¹. Vivre n'est donc pas une action de tous les jours, pour enfin vivre il faut travailler sur soi, s'ouvrir et être conscient de l'instant présent comme l'explique Raoul Duguay dans le poème *Paix 1* et Plume dans *Accroché* : « J'suis resté accroché / à l'idée de vivre / c'est plus fort que moi / il faut que j'le dise »⁸². Vivre devient alors un synonyme de jouir, de « tripper » et d'aimer, aimer la vie : « Il suffit d'aimer / Il suffit de vivre / un peu chaque jour / plus fort toujours »⁸³. La conscience permettant de jouir de chaque instant, d'apprécier la vie comme la Sainte-Trinité s'acquiert petit à petit par la pratique. L'appréhension de la nouvelle conscience par les termes « vivre » et « trip » sont une contribution importante à la vulgarisation et à la simplification de ce qui avait été dit de façon très rocambolesque et éclatée par Péloquin et Duguay. Le summum de cette conscience est le voyage.

À moi les étoiles est une chanson de voyage dans l'espace à la *Lindberg*. La chanson commence sur une ambiance psychédélique s'amplifiant par un air lugubre de violon, des grincements de cordes de guitare, des clochettes, un solo de flûte et autres percussions. Le tempo lent, le chant écho et lointain avec des voyelles allongées donnent une impression de flottement. Avec les paroles, ce flottement se transforme en une découverte au ralenti des confins de l'univers. Le psychédélisme se poursuit tout au long de la chanson, atteignant un point culminant à la fin avec le solo de guitare électrique, modifié par un effet wah-wah, et l'improvisation à la flûte traversière. Les retours vocaux de « oh! » et de « ah! » longs et plaintifs, simulent l'enchantement du voyage dans la nouvelle conscience et semblent tout aussi improvisés. La strophe finale évoque l'apogée du voyage : « Il y a toute la galaxie / qui chante, qui vibre et qui luit ». Cette chanson s'inscrit donc dans la volonté de transmettre les messages contre-culturels d'une nouvelle conscience « cosmique ».

⁸¹ Stanley J. Spector, « Les Grateful Dead et Friedrich Nietzsche », *Loc. cit.*, p. 101.

⁸² Paroles en annexe, page 191. Plume et le Docteur Landry, « Accroché », *Triniterre*, *Op.Cit.*

⁸³ *Ibid.*

* * *

Les artistes vont s'employer à mettre en mots et en musique leur conception philosophique d'une conscience renouvelée. Cette nouvelle conscience spirituelle serait capable d'amener l'humanité à vivre dans un monde utopique basé sur l'amour, l'harmonie, la paix et l'exaltation constante. L'expérience de cette conscience se vit tel un voyage où le temps et l'espace sont des notions absentes. Ce voyage transforme l'individu qui le vit, lui révélant son interconnexion à l'univers et tout ce qui le compose, reléguant les tracas du quotidien au rang de futilités. Le voyage dans la conscience cosmique et l'utopie d'une humanité harmonieuse deviennent par l'action des artistes des notions incontournables de la contre-culture.

Les artistes québécois libérés de la culture dominante perfectionnent un mode d'accession à la nouvelle conscience spirituelle par la pratique des arts, en particulier la musique. Il est impératif, quoique parfois implicite, d'amorcer une recherche introspective et artistique pour trouver de nouvelles expériences capables de transformer les perceptions et susciter des émotions chez l'artiste et le public. Cette recherche s'apparente à une lancée dans l'inconnu, forçant l'improvisation et la spontanéité. La pratique de cette recherche au quotidien concrétise un mode de vie contre-culturel partagé par les artistes et le public.

Toutes les musiques explorent les limites de l'ordre de la raison⁸⁴. Cependant, l'accession à la nouvelle conscience est favorisée par les artistes qui utilisent des moyens technologiques et des sons amplifiés et distordus qui troublent les sens. Ces outils sont très présents dans la culture rock et c'est pourquoi la génération dont ces artistes font partie s'identifie au rock. Le rock est devenu un symbole, une culture englobant toutes les formes d'art et les actions libératrices : « rock is tuned into the NOW, the immediate ultimate present »⁸⁵. Le rock est le moteur de la contre-culture : « Rock is mysticism, revolution, communion, salvation, poetry, catharsis, eroticism, satori, total

⁸⁴ Stanley J. Spector, « Les Grateful Dead et Friedrich Nietzsche », *Loc. cit.*, p. 101.

⁸⁵ Aaron Howard, « Rock », *Loc. cit.*, p. 1.

communication, the most vibrant art form in the world today »⁸⁶. Le rock a également le pouvoir de rassembler les gens et de former des communautés nouvelles.

⁸⁶ *Ibid.*

CHAPITRE V

L'IMPÉRATIF COMMUNAUTAIRE ET SES ESPACES

Après avoir exploré la démarche de désaliénation et la définition d'un nouvel art de vivre des artistes québécois, nous saisissons mieux la complexité du phénomène contre-culturel. Mais la contre-culture est cependant plus qu'une démarche individuelle. Elle ne peut être dissociée de son aspect collectif. La contre-culture est un phénomène attribué à la formation de nouvelles communautés, réelles ou d'intention, d'ampleurs diverses. Ces communautés sont parfois très localisées dans leur dénomination tels le Ghetto McGill, ou le Carré St-Louis. Elles peuvent aussi se constituer à l'intérieur d'un ensemble politique : le « Québec électrique », le « Québec alternatif », le « village électronique ». La contre-culture aspire aussi à une dimension universelle ou générationnelle se concrétisant en « tribu », en « village global », en « génération rock » ou encore en « génération Woodstock ». La contre-culture comporte donc un aspect de reconnaissance collective et d'intention communautaire absolument indispensable à son existence. Cette volonté de s'unir correspond à une recherche de l'épanouissement personnel au travers de nouvelles structures sociales librement consenties.

En portant un regard sur les communautés contre-culturelles du Québec, il est possible de cerner les façons qu'ont les artistes québécois de mettre en valeur des modes de vie et de travail collectifs. Les modèles collectifs qu'ils proposent s'ajoutent à leur influence au plan de la libération et de la nouvelle conscience. Ils suggèrent que la transition de l'individu de la culture dominante vers la contre-culture soit facilitée lorsqu'entreprise en groupe. Ils pratiquent donc la création collective, la vie en commune et ils constituent un véritable réseau d'artistes. Les artistes intègrent aussi cette démarche auprès du public en l'impliquant dans leurs manifestations et en s'appropriant des lieux de spectacles qui deviennent dès lors contre-culturels. Le milieu répond favorablement par des initiatives autonomes contribuant à la collectivité contre-culturelle où la musique joue, parmi d'autres préoccupations vitales, un rôle essentiel. Nous verrons dans ce

chapitre comment les artistes réussissent à instaurer une pensée collective à la contre-culture locale, ses membres répondant eux-mêmes en créant de nouvelles formes collectives liées, entre autres, à la musique québécoise qui les inspire.

5.1 La création collective : le *Leitmotiv* d'un réseau d'artistes

Les artistes que nous étudions contribuent chacun à leur façon à démontrer que la contre-culture est un phénomène qui prend forme et se développe en groupe. Dans la revue *Mainmise*, Pénélope exprime ainsi ce constat : « le rock reste avant tout une expression de groupe »¹. Sous son vrai nom de Jean Basile, il explique bien comment la notion de groupe est perçue dans le mouvement contre-culturel : « La vérité, c'est qu'il y a groupe et groupe. Il y a les groupes qui se réunissent parce que c'est la mode : il y a ceux qui se réunissent parce que faire de la musique ensemble signifie une démarche intérieure... »² Basile parle ici de l'Infonie, qu'il compare à la famille de Jean-Sébastien Bach, mais nous nous permettrons d'étendre cette notion de groupe aux protagonistes de l'*Osstidcho*, au Quatuor du Jazz libre du Québec, à la Sainte-Trinité et au Ville-Énard Blues Band.

La démarche de création collective menant à l'*Osstidcho* a été bien décrite par Bruno Roy. Il rapporte des propos intéressants des artistes de cette distribution qui établissent des liens clairs entre la création contre-culturelle et l'aspect collectif. La cohabitation durant plusieurs mois de Charlebois, Mouffe, Louise Forestier, Claude Péloquin en plus d'autres artistes dans une « sorte de commune artistique » où la création collective était le *modus operandi* n'est certes pas étrangère à cette démarche intérieure³. L'écriture de la chanson *Lindberg*⁴ est justement « un moment de vie commune » à son apogée, un « moment magique » qui n'aurait pas été possible sans une grande proximité

¹ Pénélope, « Éléments pour une rockothèque de base », *Mainmise*, n° 2, janvier 1971, p. 199.

² Jean Basile, « Si vous n'aimez pas l'Infonie... l'Infonie vous aime quand même », *Le Devoir*, 7 mars 1970.

³ Bruno Roy, *L'Osstidcho, ou, Le désordre libérateur : essai*, Montréal, XYZ éditeur, 2008, p. 59.

⁴ *Infra*, p. 128.

entre les esprits présents⁵. La « Sophie » de la chanson est justement une colocataire du groupe qui avec Forestier et Mouffe, collait des bouts de phrase de Péloquin pour faire apparaître la structure du texte de la chanson⁶. L'écriture de *Lindberg* est le dénouement d'un travail collectif de longue haleine puisque le groupe avait l'habitude de chanter ensemble et de découvrir des sons nouveaux⁷. Bien que Charlebois ait été le principal bénéficiaire de cette époque quant au prestige et à la renommée, Péloquin affirme qu'il n'aurait pu y arriver sans les autres⁸.

L'*Osstidcho* se voulait être un « show de gang » et c'est exactement ce qu'il a été. Selon Claude Péloquin, le Jazz libre a grandement contribué à la musique. Ses membres ont eu de longues discussions avec Charlebois. Forestier a su s'approprier rapidement le matériel musical de Charlebois pour lui instaurer une dose d'authenticité. Charlebois est explicite sur sa volonté de vouloir faire de la création collective :

Dans le Sud, les gens se mettent ensemble pour créer. Depuis, j'en suis revenu à l'idée d'établir une collaboration avec tout le monde. Pour que chacun profite des découvertes de l'autre. Pour moi, c'est la seule façon d'avancer à l'heure actuelle.⁹

Ce commentaire s'inscrit dans l'actualité de l'époque, où comme Basile le soulignait, l'idée de travailler en groupe est une démarche en soi et est absolument indissociable de l'esprit contre-culturel. La conception de l'*Osstidcho* s'est faite dans un cadre de liberté anarchique et sans méthode, un peu à l'image de ce que fait le Jazz libre¹⁰. Ainsi chacun avait l'espace pour improviser ce qu'il voulait, donner des idées, des « flashes », apporter son grain de sel dans les discussions. Depuis ce spectacle, Charlebois ne travaille jamais seul, ni pour les paroles, ni pour la musique. Il a d'ailleurs collaboré avec une foule de personnes qui ont aussi été membres de l'Infonie et ont conséquemment fait partie d'un réseau d'artistes contre-culturels.

⁵ Bruno Roy, *L'Osstidcho*, Op. cit., p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁹ *Ibid.*, p. 66-67.

¹⁰ *Ibid.*, p. 71.

L'Infonie est une structure flexible dont le nombre de membres dépend des disponibilités et des circonstances¹¹. Elle peut donc réunir entre 4 et 22 musiciens, et même trente-trois opérateurs et opératrices de machine à écrire lors d'un spectacle particulier. Walter Boudreau confie que l'utopie loufoque qui circulait dans le groupe était de réunir tous les musiciens rencontrés sur la route du Grand Canyon pour l'avènement du jugement dernier¹². L'esprit de groupe qui anime l'Infonie a donc un pouvoir d'attraction incommensurable. Selon Jean Basile : « l'Infonie ne donne pas vraiment des spectacles : l'Infonie se propose en public, se crée et se recrée devant d'autres Infonies non formées qui se trouvent dans la salle »¹³. Elle devient en quelque sorte un lieu de convergence des artistes de talent ayant envie de contribuer à une œuvre plus grande qu'eux. L'Infonie a longtemps compris les membres du Jazz libre, en plus du poète et conteur Claude St-Germain, du guitariste de Charlebois, Michel Robidoux, du compositeur et violoniste de Charlebois et de la Casanous, Dominique Tremblay¹⁴, de l'ami et ancien collaborateur de Plume, Ysengourd Knohr, parmi d'autres « artistes authentiques ». Des artistes aussi importants pour la contre-culture que Claude Péloquin et Robert Charlebois ont accepté de se joindre à un programme double avec l'Infonie¹⁵. Dans le cas de Charlebois, le coût du spectacle à un dollar écarte toute motivation pécuniaire. Il s'agit simplement de la volonté d'unir les forces créatrices contre-culturelles dans un événement plus grand que nature pour le plaisir des artistes eux-mêmes, et pour leur public, dans ce cas, celui du Cégep Maisonneuve. Ces forces créatrices s'unissent à nouveau sous l'égide de la poésie en mars 1970. L'impératif communautaire croise l'axe de la prise de parole avec *La Nuit de la poésie*, un événement rassemblant plusieurs poètes québécois, jeunes et moins jeunes, qui a permis de faire le pont entre l'univers de la musique de l'Infonie et la poésie contre-culturelle des Raoul Duguay, Claude Péloquin,

¹¹ Yves Leclerc, « L'Infonie devient polyphonie », *La Presse*, 1^{er} avril 1971.

¹² Walter Boudreau, « Les culottes du bicycle dans le siège du journal », paru dans *L'Infonie : Le bouttt de touttt*, éditions Trois-Pistoles., Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, 2000, p. 33+3+3+3/3(40).

¹³ Jean Basile, « Si vous n'aimez pas l'Infonie... », *Loc. cit.*

¹⁴ L'Infonie, Vol. 3, endos de la pochette, Polydor, 1969.

¹⁵ « Charlebois et l'Infonie pour une piastre », *Supplément de Pop-Cycle*, 15 février 1971; Michel Bélair, « Le nouveau show à Pélo », *Mainmise*, n° 25, juillet 1973, p. 78-79.

Paul Chamberland, Denis Vanier et Claude Gauvreau¹⁶. L'Infonie répond à cet impératif contre-culturel de se regrouper et c'est pourquoi Raoul Duguay, son principal ambassadeur, est considéré comme faisant partie de « la gang de l'*Osstidcho* » représentant l'esprit présent dans la contre-culture du Québec, cette « consécration de [la] liberté de bâtard du maudit, mais drôle »¹⁷.

Si l'ensemble remporte autant de popularité, c'est qu'il permet à ses membres de s'exprimer librement, de contribuer authentiquement grâce à la pratique de la création collective. Jean Basile illustre naïvement la méthode de création du groupe : « des garçons et des filles se sont rejoints parce que ce qu'ils pensent peut s'appeler sons, phrases ou dessins, ou, si l'on veut, yoga, naturisme, beauté, etc... »¹⁸ Duguay précise que le groupe est une « commune par l'idée », alors que Boudreau utilise le terme « pensée partagée »¹⁹. Cette idée vaut davantage que celle de simplement faire de la musique, c'est l'idée de « vivre », ce qui implique d'être conscient « en faisant ce que l'on veut, car quand chacun fait ce qu'il veut, il arrive des choses. L'Infonie a été formée pour qu'il arrive des choses et l'on vient nous voir pour voir arriver des choses... »²⁰ Si la création collective fonctionne si bien chez l'Infonie, c'est en partie parce qu'il n'y a pas de vedette. Ils sont tous libres d'improviser, à l'intérieur de certains cadres, dont celui d'« être beau ». Cette profonde réflexion qui sous-tend toute la création collective du groupe se reflète dans ses spectacles. La multidisciplinarité est un symptôme de la création collective dans le groupe, chacun s'exprimant de la façon qui lui sied le mieux, que ce soit la peinture, le conte, la poésie, la musique, ou n'importe quelle idée qui peut sembler bonne à exécuter sur scène. L'Infonie est une véritable communauté où règne l'expression libre si bien que lorsque ses membres s'adonnent à d'autres projets « chacun conserve dans ce qu'il fait beaucoup de l'esprit infoniateur »²¹. On pourrait donc penser que l'esprit infoniateur s'est

¹⁶ Jean-Claude Labrecque, *La nuit de la poésie : 27 mars 1970* [DVD], Montréal, Office National du Film, 1970.

¹⁷ Yves Robillard et Médiart, *Québec underground : (dix ans d'art marginal au Québec) : 1962-1972, tome 1*, Montréal, éditions Médiart, 1973, p. 394.

¹⁸ Jean Basile, « Si vous n'aimez pas l'Infonie... », *Loc. cit.*

¹⁹ Yves Leclerc, « L'Infonie devient polyfonie », *Loc. cit.*

²⁰ Raoul Duguay cité dans « Si vous n'aimez pas l'Infonie... », *Loc. cit.*

²¹ Yves Leclerc, « L'Infonie devient polyfonie », *Loc. cit.*

disséminé à travers tout le réseau d'artistes contre-culturels par l'entremise du Jazz libre.

Le Jazz libre est en effet le cœur qui bat de cette communauté d'artistes. Ils sont d'ailleurs présents sur la scène contre-culturelle durant toute la période, c'est-à-dire de 1967 à 1973, après quoi ils disparaissent des feux de la rampe. Il est difficile d'être aussi éloquent à leur propos qu'Yves Robillard en 1973 :

Le Quatuor du Nouveau Jazz Libre du Québec, fondé en 1967, assure la permanence de cet état d'esprit. Il fait également le lien entre les principaux artistes qui l'ont établi puisqu'il a travaillé avec à peu près tous ces gens. Il faudra un jour reconnaître l'importance de son apport. De par son caractère professionnel, la continuité de son existence à travers les années et l'idéal de groupe qui anime les membres de l'équipe, il a et continue à donner foi et confiance à tous ceux qui croient que la liberté de l'imagination est faite pour être affirmée au grand jour. Il incarne pour ainsi dire la caution morale de cet idéal.²²

C'est d'ailleurs le seul groupe de musique qui a droit à un article complet dans l'une des revues contre-culturelles francophones à paraître entre 1967 et octobre 1970. C'est que le Jazz Libre est de toutes les manifestations contre-culturelles ou presque. Ils étaient du spectacle *Poèmes et chants de la résistance* en mai 1968. Partie prenante de *l'Ossidcho*, ils ont également participé à au moins deux événements de Serge Lemoyne, celui d'Acton Vale et le numéro 1 à la Casa espagnola. Ils ont fait partie de l'Infonie en 1970, mais ils collaboraient déjà avec Raoul Duguay et Walter Boudreau en 1967 lors du spectacle *Abécédaire Babel II*. Pour l'enregistrement de leur disque de 1967, ils ont invité un pianiste, Pierre Nadeau, le « Gros Pierre » des chansons *Tout écartillé* et *Ordinaire* de Charlebois. Le Jazz Libre jouit donc sans contredit d'une réputation favorable et d'une haute estime dans le milieu musical contre-culturel. Il le faut pour justifier autant d'invitations. L'aspect pécuniaire étant généralement absent de ces participations, leur dévouement pour la communauté musicale est d'autant plus louable.

Le Jazz libre est tout aussi vindicatif dans son engagement pour l'expérimentation de nouvelles formes sociales. En plus de la pratique de la création collective en direct, résultante de l'improvisation libre, le groupe fonctionne par

²² Yves Robillard et Médiart, *Québec underground*, *Op. cit.*, p. 394.

démocratie directe :

Un autre aspect de l'engagement social de notre groupe : il s'agit de l'organisation démocratique qui remplace l'habituelle structure autoritariste chef d'orchestre-musiciens, structure au sein de laquelle nous croyons qu'il est impossible de parler de **jazz libre**. Dans notre cas, cinq voix égales en volume et en importance peuvent converser dans une véritable improvisation collective, cinq conceptions peuvent se fusionner [sic] en une conception de groupe.²³

Un groupe de musique représente donc un idéal social et doit fonctionner selon les principes démocratiques que l'on veut voir apparaître dans l'entière société. Le groupe s'engage aussi à vivre en commune dans l'appartement de Guy Thouin, le batteur du groupe²⁴. La vie en commune correspond à cette volonté de fusion, nécessaire sans doute à l'atteinte d'une communion musicale, d'une conception de groupe. Le groupe devient pour le Jazz libre une façon de combattre l'individualisme, une tare de la société contemporaine pour eux. Si le Jazz libre réussit à souder la communauté musicale ensemble et à lui transmettre l'esprit de groupe, l'arrivée tardive à Montréal de la Sainte-Trinité ne les exclut cependant pas de ce sentiment de faire partie d'une collectivité bien particulière.

Ce n'est qu'après l'été 1970 que la Sainte-Trinité se produit à Montréal. Dès l'été suivant pourtant, dans leur publicité à l'intérieur du *Village*, ils croient bien faire partie des « trois grands » avec l'Infonie et Charlebois²⁵. C'est qu'ils remportent un important succès à l'Imprévu, une salle du Vieux-Montréal ayant aussi accueilli l'Infonie, où ils se produisent en permanence à la fin de l'année 1970²⁶. Il semble que ce ne soit qu'après la séparation de la Sainte-Trinité que l'on voie ses membres collaborer avec d'autres artistes. En 1973, bien après que Pierrot Léger ait quitté le groupe, il prend les rênes de la boîte « overground » la Casanous, un lieu central de la contre-culture montréalaise. C'est donc

²³ Jean Préfontaine, « Le Quatuor de Jazz Libre du Québec », endos de pochette, Radio-Canada et London Records, 1967.

²⁴ Bruno Roy, *L'Osstidcho*, *Op. cit.*, p. 54.

²⁵ La Sainte-Trinité, « La Ste-Trinité chez Dieu », *Le Village*, vol. 2, n° 2, 25 mars 1971.

²⁶ Mathieu Beauchamp, « Le peintre de chansons », *D'un Plume à l'autre*, documentaire radiophonique, Radio-Canada [en ligne] < <http://ici.radio-canada.ca/radio/Plume/index.shtml> > (25 août 2014)

tout naturellement que Plume reprend le devant de la scène à cette même Casanous en 1973, après son voyage au Mexique²⁷. Maurice Richard, le bassiste du Jazz libre se joindra d'ailleurs à Plume en 1973-74 pour l'album Poudigne. Plume s'inscrit donc tardivement dans le réseau des artistes contre-culturels, malgré le fait qu'il pratique la musique depuis 1965. Ce n'est pas faute d'adhérer à la contre-culture, mais plutôt le fait que contrairement à Robert Charlebois par exemple, son succès, la reconnaissance de son talent et le respect de ses pairs sont arrivés progressivement. Sa pratique de la création collective remonte très certainement à Percé.

Les spectacles que la Sainte-Trinité présentait au centre d'art de Percé s'appuyaient un peu sur la même méthode de création que l'*Ostidcho*, c'est-à-dire que tout et n'importe quoi étaient permis. Le style dérisoire de Plume l'amène à utiliser le « bol de toilette » comme instrument de scène. Plume dit en parlant des performances du groupe : « [Léger] déclamait des trucs, nous autres on chantait en arrière, Landry donnait des cours, c'était un ancien prof »²⁸. Ces brefs indices suffisent à démontrer que tous participaient à cette folie collective à leur façon. Pour Plume, le produit était « une joyeuse bouillabaisse », un « méli-mélo », se justifiant en rappelant que c'était l'esprit de l'époque. L'esprit était aussi à la bohème dans le coin de Percé. La maison du pêcheur permettait à plusieurs jeunes de camper ou dormir sans frais dans une atmosphère de commune, à laquelle participait sans doute la Sainte-Trinité. L'esprit de commune artistique et de création collective improvisée atteint son paroxysme avec la formation Ville-Émard Blues Band (VEBB).

Cette formation ne se manifeste qu'à partir de 1972, mais elle s'inscrit directement dans le prolongement de l'esprit qui régnait pour l'*Ostidcho*. Elle est la représentation idéale du lien entre deux époques de musique contre-culturelle au Québec. C'est la volonté d'un nombre important de musiciens de se réunir une ultime fois pour vivre cette expérience contre-culturelle de grand groupe et de tendre en même

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Plume Latraverse, propos retransmis dans *Ibid.*

temps le flambeau à la génération suivante. Le groupe réunit les musiciens de Charlebois, de Claude Dubois, de Renée Claude, d'Yvon Deschamps, de Lise Cousineau (du duo les Alexandrins) et de futurs membres des groupes Contraction, Toubabou et Harmonium²⁹. Ce *big band* qui pouvait présenter entre 17 et 25 musiciens selon les circonstances comporte un « noyau fixe auquel s'ajoutent (sic) épisodiquement un paquet de gens [témoignant du] même plaisir et [de] la même nécessité de travailler en gang »³⁰ que l'Infonie. L'aspect collectif est au cœur de leur démarche puisqu'ils sont « réunis par un désir forcené d'égalitarisme musical »³¹. Ils s'approprient en ce sens l'engagement démocratique du Jazz libre, ce qui a pour effet que « dans le groupe, il n'y a pas de vedette et tout le monde l'est »³². Le VEBB, à l'instar de l'Infonie, souhaite conserver intacte cette philosophie collective dans les initiatives individuelles des membres « en s'identifiant désormais comme membres du Ville-Émard Blues Band »³³ sur d'autres collaborations musicales. Cette puissante identification au groupe provient entre autres de la pratique de la création collective improvisée.

Le VEBB est en effet « ouvert aux nouveaux arrivants comme il l'est à toutes les expériences sonores »³⁴. Le groupe est un outil pour permettre à chacun de s'exprimer librement en contribuant à une œuvre musicale contre-culturelle. « Les instrumentistes qui, chacun à leur tour, savent orchestrer des développements se rattachant à l'ensemble de la mélodie traité », produisent l'effet tant présent chez les autres formations contre-culturelles : « une certaine folie plus ou moins contrôlée »³⁵. De l'avis de Denis Farmer, membre du groupe, c'est la fête sur scène par leur mélange de compositions et d'improvisations³⁶. Encore une fois, le VEBB est un exemple de recherche d'expression individuelle dans un cadre collectif où cette dernière est encouragée, suscitée et appréciée. Les membres des formations contre-culturelles se nourrissent de l'expression

²⁹ « ...et ce soir Place au Ville-Émard Blues Band », *Le Devoir*, 20 août 1973, p. 8.

³⁰ Michel Bélair, Georges Khal et Pénélope, « Intermédia », *Mainmise*, n° 33, mars 1974, p. 62.

³¹ « À l'université et partout à la fois... Le Ville Émard », *Le Devoir*, 19 octobre 1973, p. 14.

³² « ...et ce soir Place au Ville-Émard Blues Band », *Le Devoir*, *Loc. cit.*

³³ « À l'université et partout à la fois... Le Ville Émard », *Le Devoir*, *Loc. cit.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Michel Bélair, et coll., « Intermédia », *Mainmise*, *Loc. cit.*

³⁶ « ...et ce soir Place au Ville-Émard Blues Band », *Loc. cit.*

libérée des autres membres. La mise en commun de leurs esprits créateurs contribue à définir la contre-culture québécoise en nourrissant des œuvres communes qui contiennent l'entière démarche contre-culturelle. Il ne peut non plus y avoir de satisfaction de sa propre démarche contre-culturelle sans partage de ses bénéfices, sans échanges avec d'autres personnes. La folie collective inscrite dans la contre-culture musicale témoigne d'une effervescence, résultat du rapprochement des esprits dans toute la communauté musicale. Cette effervescence est contagieuse et contamine le public. Les artistes font eux-mêmes des pieds et des mains pour embarquer le public avec eux.

5.2 Les rapports entre la scène musicale et le public

Les artistes veulent répandre la contre-culture dans tous ses aspects au maximum de gens possible. Ils veulent faire « tourner » le monde vers une culture où règne la liberté et l'amour. Ils mettent en place des processus pour aller chercher le public, l'amener à réagir, à se questionner, puis à « embarquer ». On ne souhaite plus avoir des spectateurs passifs. À l'intérieur du caractère collectif de la contre-culture, il y a donc cette volonté d'impliquer et de se rapprocher du public. Nous avons vu par exemple comment le Zirmate veut soumettre son public à une expérience de la nouvelle conscience. Serge Lemoyne dans ces événements met encore plus d'accent sur la réaction du public. En fait, le public est le cœur de l'événement :

C'EST QUOI UN ÉVÉNEMENT? Vous êtes l'événement pourra-t-il vous répondre. Lemoyne vous renverra toujours à vous-mêmes. Car il n'a confiance qu'en vous. Voilà pourquoi il s'évertue à vous convoquer à des événements. Pourquoi? Pour faire ce que vous aimez C'est à vous de vous amuser. De créer. Ne comptez pas sur lui pour vous dire quoi faire si vous ne le savez pas. IL N'Y A QU'UN MAÎTRE : C'EST VOUS. [...] LEMOYNE C'EST UN ENFANT D'CHIENNE parce qu'il vous provoque toujours au fond de vos retranchements et il vous dit : hein hein le smatte, qu'est-ce que tu sais faire? Il fouillera toujours vos entrailles pour savoir si vous avez un cœur et un bon cœur.³⁷.

Le participant à l'événement est donc amené à se questionner sur lui-même et à réagir. Il

³⁷ « Évènements 21-24 », *Le Voyage...*, vol. 1, n° 2, juin 1968, p. 13.

doit trouver un moyen de s'amuser, car s'il n'en trouve pas, c'est lui qui en aura décidé ainsi puisque, le participant est le maître et il n'y a que lui qui peut ressortir perdant. Lemoyne le dira dès le départ de sa série d'événements, il cherche à comprendre le monde, c'est en quelque sorte une étude. Le même esprit de provocation et d'implication du public existe chez tous les artistes contre-culturels à différents niveaux.

L'Ossidcho est encore une fois un exemple célèbre à ce propos. Il a lieu, dans sa première version, au Théâtre Quat'sous, possédé par Paul Buissonneau, un comédien réputé pour son théâtre avant-gardiste. C'est un endroit où « les membres de notre tribu terminent généralement leur soirée »³⁸. Claude Gingras dans sa critique du deuxième spectacle, *L'Ossidcho King size*, à la Comédie canadienne accorde une grande importance à la relation entre les artistes et le public dans son compte-rendu³⁹. Il résume ainsi la situation : « j'ai rarement vu un auditoire aussi réceptif [...] la réaction des [spectateurs] est plus importante que partout ailleurs. » Cette réaction peut être autant positive : « le spectacle se déroule d'une part et d'autre de la rampe. Les gens scandent le rythme musical de leurs mains et ils sont prêts à rire à la moindre blague, à la moindre allusion. Quand on leur a lancé hier soir : « Si vous êtes fiers d'être Québécois, levez-vous! », la salle entière, d'un bond, s'est levée! ... »; que négative : « les spectateurs protestent, les uns contre le bruit infernal, les autres contre le fait qu'ils ne comprennent pas les mots », « la salle manifeste ici avec une véhémence inquiétante ».

Peu importe la direction qu'elle prend, la réaction du public est désirée et suscitée par les artistes sur scène : « Dans ce genre de « happening », le phénomène de « feed back » est regardé par les uns comme un problème et par les autres comme une qualité... » Les artistes sont en fait prêts à tout pour qu'il se passe quelque chose. À propos des réactions négatives évoquées précédemment, la première est causée par la musique cacophonique du jazz libre qui « enterrait » le chant alors que la deuxième est en réponse au monologue de Deschamps. Le personnage développé par l'humoriste suscite la

³⁸ « Nous nous! nous nous nous! », *Le Voyage...*, vol. 1, n° 1, Mai 1968, p. 6.

³⁹ Claude Gingras, « Happening à la Comédie-canadienne », *La Presse*, 3 septembre 1968.

véhémence de la foule par sa mollesse et sa résignation naïve devant l'oppression policière lors de la parade de la Saint-Jean-Baptiste, en référence aux événements du 24 juin 1968. De l'aveu de Forestier, « le contact qui s'établissait avec le public était exploité au maximum »⁴⁰, le public décidait donc de l'avenue du spectacle sans le savoir et sans que les artistes eux-mêmes puissent prédire sa réaction. Dès le début du spectacle, on cherche à confondre le public. Le spectacle débute sans rideau alors que les tests de son et les discussions entre musiciens ont lieu devant le public, puis une première chanson est exécutée sans qu'on ait « officiellement » annoncé le début du spectacle⁴¹. Pour Bruno Roy, le public est un élément intégral du spectacle de l'*Osstidcho*⁴².

Le Jazz libre, lorsqu'il se produit seul, a une manière toute différente d'impliquer le public dans sa création en direct. À part le fait que le public peut se sentir interpellé, voire libéré par sa musique, le groupe explique sa démarche verbalement et répond aux questions. Cette volonté d'établir une meilleure communication avec l'auditoire commence en 1967 avec quelques « explications préalables »⁴³ et culmine avec les concerts-forums de 1972. Ainsi, il y a une ferme volonté d'établir un lien privilégié entre l'artiste et le public, par le biais de la musique, de l'inclure dans la communauté musicale, plutôt que de simplement divertir.

Une bonne partie de cette communauté musicale, dont Robert Charlebois et le Jazz libre, se réunit à la Casa espagnola, ou l'Association espagnole⁴⁴, située en bordure du « ghetto McGill », au coin d'Aylmer et Sherbrooke. « Il ne s'agit plus de faire de la publicité pour la boîte à papa Pedro, LA CASA ESPAGNOLE, où se retrouvent nombre de personnages de notre underground (notre intérieur commun) politique et artistique »⁴⁵. La Casa espagnole représente un point d'ancrage géographique permanent permettant à la contre-culture d'y converger puis de s'étendre de la communauté

⁴⁰ Bruno Roy, *L'Osstidcho*, *Op. cit.*, p. 92.

⁴¹ Claude Gingras, « Happening à la Comédie-canadienne », *Loc. cit.*

⁴² Bruno Roy, *L'Osstidcho*, *Op. cit.*, p. 139.

⁴³ Jean Préfontaine, « Le Quatuor de Jazz Libre du Québec », *Loc. cit.*

⁴⁴ C'est au même endroit que l'on ouvre en 1973 la Casanous.

⁴⁵ « Nous nous! nous nous nous! », *Loc. cit.*

artistique vers son public montréalais. C'est le lieu de reconnaissance de cette communauté. Là se rencontrent des intellectuels, des poètes et des artistes de toutes sortes depuis le début des années 1960. Y ont performé l'Horloge⁴⁶ et le Jazz libre. Serge Lemoyne a choisi cet endroit pour son premier événement⁴⁷. S'y tiennent Gaston Miron, Claude Gauvreau, Jacques Renaud, Robert Charlebois, Claude Dubois⁴⁸. Il s'agit véritablement d'un endroit bouillonnant où la contre-culture joue le rôle d'aimant et de drogue.

Selon Yves Leclerc, déjà en 1969, plusieurs « générations » d'artistes s'y sont succédé. Cela se poursuit dans les années suivantes. En 1971, Robert Charlebois retourne sur la scène de la Casa avec les violonistes Philippe Gagnon et Dominique Tremblay⁴⁹. Charlebois a été sollicité par ses anciens compagnons de la Casa alors qu'il y passait une soirée quelque peu avant. En 1978, le *Reel de la Casa* de Plume Latraverse caricature bien l'ambiance euphorique et festive qui devait parfois y régner en plus de donner une précision sur les gens qui s'y trouvent, dont Dominique Tremblay, Denis Vanier et Patrick « Bison Ravi » Straram⁵⁰. Le personnage de Pedro, le gérant de l'emplacement, tel que décrit par plusieurs clients, est familier, chaleureux et généreux, si bien qu'on l'appelle « Don Pedro⁵¹ » ou « Papa Pedro⁵² ». L'Association espagnole, c'est à la fois le ciment de cette communauté contre-culturelle et l'occasion pour les artistes d'avoir un autre type de rapport avec le public, un rapport où la création peut céder la place à la fraternité, la familiarité, sous l'œil bienveillant de papa Pedro. Le Jazz libre va toutefois faire beaucoup plus pour étendre les liens de cette communauté.

Le Jazz libre est également à l'origine de plusieurs projets désirant rassembler la

⁴⁶ Baron Filip, « Quelques notes historiques sur l'Horloge, troupe d'avant-garde, section arts intégrés », dans Robillard, *Op. cit.* p. 130.

⁴⁷ Yves Robillard, « Serge Lemoyne : l'événement à portée de la main », *La Presse*, dans Robillard, *Op. cit.* p. 155.

⁴⁸ Yves Leclerc, « Le Jazz libre et la Casa pour les copains », *La Presse*, 30 octobre 1969.

⁴⁹ « Charlebois retourne à la Casa », *Le Devoir*, 20 novembre 1971, p. 2.

⁵⁰ Plume Latraverse. « Le Reel de la Casa », *All-dressed* [CD], 1978.

⁵¹ Pierre Boivert, « Quatuor du Nouveau Jazz Libre du Québec », *Le Voyage...*, vol. 1, n° 2, juin 1968, p. 18.

⁵² « Nous nous! nous nous nous! », *Loc. cit.*

jeunesse. La colonie artistique de Val-David est le premier exemple. Le compte-rendu de l'été 1970 dans le journal *La Claque*⁵³ démontre très bien l'interdépendance des trois aspects de la contre-culture que nous avons illustrés. La libération et l'atteinte d'une nouvelle conscience n'auraient pu se produire parmi les membres de la colonie sans la poursuite d'un idéal de vie communautaire basé sur des structures sociales nouvelles. La Colonie et le P'tit Québec Libre l'année suivante, sont promus dans les pages du *Village du Carré St-Louis*. Ce journal étant la voix de la communauté contre-culturelle montréalaise, son identification à la scène musicale de la Casa espagnole, dont fait partie le Jazz libre, est donc renforcée par un plus grand nombre d'expériences de participation⁵⁴. Le P'tit Québec libre veut permettre aux participants de vivre une expérience communautaire, de bâtir une microsociété égalitaire⁵⁵. Se regarder, se parler, se comprendre, se donner la main et travailler en commun sont quelques-unes des activités au programme⁵⁶. Inutile donc d'insister sur les bienfaits du partage et du soutien de la collectivité, bienfaits recherchés d'autant plus après la Crise d'octobre. En 1972, le P'tit Québec libre se publicise dans la revue *Mainmise*, un média qui s'identifie à la communauté québécoise tout entière.

En 1972, le Jazz libre ouvre une « boîte expérimentale », l'Amorce, sur la rue St-Paul, dans le Vieux-Montréal, « là où se trouve déjà une partie de la contre-société québécoise »⁵⁷. Le groupe prépare une création collective avec des danseurs et souhaite en faire un « lieu de rencontre de toutes les formes d'expression libres »⁵⁸. La participation du public y joue un rôle très important, ainsi le bar est disposé au milieu et il n'y a pas de scène. Cette particularité brise le rapport hiérarchique entre les artistes et le public. La boîte est une entreprise coopérative, autogérée. Il s'agit d'une autre initiative des artistes contre-culturels pour solidifier l'appartenance de ceux-ci et du public au

⁵³ Infra, p. 135.

⁵⁴ « Visitez la colonie artistique de Val-David », *Le Village*, n° 1, 9 juillet 1970, p. 2; « Le P'tit Québec libre », *Le Village*, vol. 2, n° 6, 17 juin 1971, dernière page.

⁵⁵ Micheline Handfield, « Une société égalitaire », *Québec-Presse*, 17 janvier 1971.

⁵⁶ « Le P'tit Québec libre », *Le Village*, *Loc. cit.*

⁵⁷ « L'amorce : Le Jazz libre trouve sa boîte », *Le Devoir*, 3 novembre 1972, p. 13.

⁵⁸ Gilles Archambault, « Le Jazz libre dans ses meubles à l'Amorce, rue Saint-Paul », *Le Devoir*, 9 août 1973, p. 8.

même milieu géographique et y instituer des valeurs collectives. L'Amorce renforce l'identification entre le public et les artistes au Vieux-Montréal, là où la Sainte-Trinité a fait des siennes depuis 1970.

La Sainte-Trinité ouvre le « chic Cabaret Chez Dieu » sur la Place Jacques-Cartier à Montréal au sous-sol de l'hôtel Iroquois. Ils y présentent des spectacles où la participation du public est centrale dans le « party organisé par la Sainte-Trinité »⁵⁹. Un « party » ne peut réellement avoir lieu sur scène seulement, il faut que l'ensemble des personnes présentes ait du plaisir, c'est ce qu'on peut percevoir dans la chanson thème du lieu *Chez Dieu*, de l'album *Triniterre*. Sauf la mention des organisateurs du « party », les paroles détournent constamment l'attention vers le public et l'incitent à s'approprier le lieu pour en faire un endroit festif, voire de débauche totale. On invite les pires spécimens de la faune urbaine : « ces hosties de cas rares/que tous les autres clubs ont câlissés dehors », « danseuses brainless/filles faciles ». Le public est invité à consommer tout ce qui pourrait l'aider à profiter de l'ambiance euphorique : « Sortez vot' grass », « Pour vous taper une coup' de grosses 50 », « Drogues en tout genre/alcool et autres féculents ». Sur l'enregistrement, on entend en bruit de fond des conversations et des bouteilles de bière se cognant entre elles, ce qui accentue l'impression de chanson à boire festive. Mario Leduc, dans son essai sur Plume Latraverse, souligne l'aspect carnavalesque de la présence de l'alcool et de la fête dans les chansons du prolifique parolier. Le carnaval est un « spectacle sans séparation entre acteur et spectateurs [...] on ne regarde pas le carnaval [...] on le vit... »⁶⁰. Chez Dieu devient ainsi un lieu où le public est partie prenante de la fête. Il vit la contre-culture musicale en temps réel, autant par sa qualité de spectateur que celle d'acteur. Le carnaval est un acte collectif pour Plume ainsi décrit par Leduc : « Plume recrée l'ambiance de carnaval sur la place publique dans un décor familier de salles de spectacle qui prennent le temps d'une soirée, des airs de tavernes, lieux de rencontre et de métissage social typiquement carnavalesques »⁶¹. Chez

⁵⁹ Paroles en annexe, page 192. Plume et le Docteur Landry, « Chez Dieu », *Triniterre* [disque vinyle], Montréal, Trans-World, 1971.

⁶⁰ Mario Leduc, *Plume Latraverse, masqué/démasqué*, Tryptique., Saint-Laurent, 2003, p. 110.

⁶¹ *Ibid.*, p. 111.

Dieu devient un lieu où l'on réactualise la culture du carnaval.

La chanson *Chez Dieu* est aussi remplie d'un certain sarcasme ludique, une ironie propre à la chanson de Plume Latraverse qui s'interprète comme une dénonciation du « manque de justesse ou de pertinence »⁶² du public lui-même. En plus des illustrations d'abus de substances et de comportements débridés, le public est directement ciblé et insulté pour son attitude ambivalente d'enthousiasme docile : « Mangez d'la marde et bienvenue Chez Dieu/[...] Tout l'monde en ligne sur la place Jacques-Cartier/se pogne les fesses en attendant de rentrer/Sortez vot' piasse, on s'faire un plaisir d'vous collecter ». Le public en réagissant à ces attaques burlesques accepte l'invitation au dialogue festif, à la relation vivante entre chansonniers et public. En somme, les « spectacles [de Plume sont] qualifiés par les journalistes d'incitations à la plus grande débauche, de séances de défoulement collectif et d'exorcisme communautaire »⁶³.

Chez Dieu est aussi un endroit chaleureux où l'on peut se retrouver en paix, collectivement parmi ses semblables : « c'est le gîte idéal pour ceux qui veulent parler à des hommes en les voyant et en les entendant »⁶⁴ par opposition aux discothèques. Il y a donc une possibilité pour la clientèle de s'y sentir chez soi et de partager des moments communs autres que la folie carnavalesque de la Sainte-Trinité. Cet « intérieur chaud et confortable » est un « point de rencontre pour les freaks et autres »⁶⁵ et le groupe les invite comme de vieux amis : « On vous laisse là-dessus, à bientôt, on vous attend Chez Dieu. On vous aime ben gros... »⁶⁶ Grâce à leur performance envoûtante et festive et à leur accueil chaleureux, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le groupe devienne « une des gloires du Vieux-Montréal »⁶⁷ pour Jean Basile. La volonté du groupe de festoyer collectivement avec son public en les invitant dans leur boîte donne certainement au public l'impression de faire partie de leur cercle. Ils ont bénéficié cependant d'une

⁶² *Ibid.*, p. 90.

⁶³ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁴ La Sainte-Trinité, « La Ste-Trinité chez Dieu », *Loc. cit.*

⁶⁵ « Le fun Chez Dieu... », *Mainmise*, n° 4, avril 1971, p. 144.

⁶⁶ La Sainte-Trinité, « La Ste-Trinité chez Dieu », *Loc. cit.*

⁶⁷ Pénélope, « Lachez pas, c'est parti! », *Mainmise*, n° 16, septembre 1972, p. 191.

certaine chance en se faisant offrir le local où s'est établie Chez Dieu après leur première aventure montréalaise à l'Imprévu. L'Infonie n'a pas obtenu pareille opportunité.

Walter Boudreau confie à Yves Leclerc en 1970 que son groupe ne fait pas assez d'argent pour survivre⁶⁸. Il souhaiterait avoir une subvention gouvernementale qui lui permettrait d'avoir sa propre boîte avant même que le Jazz libre et la Sainte-Trinité ouvrent les leurs. Cela leur aurait permis de jouer régulièrement et l'on peut également imaginer les effets sur la communauté contre-culturelle, déjà que l'Infonie en est une à elle seule. Dès 1968, Raoul Duguay amène le public dans une « thérapie collective »⁶⁹. Il le « force à participer, à réagir, ce qu'il n'a jamais été habitué de faire ». À l'instar de la Sainte-Trinité, les spectacles de Duguay et de l'Infonie s'apparentent à une fête où le public est invité. Les réactions, négatives ou positives, sont un gage de succès de la démarche⁷⁰, mais l'absence de réaction est pardonnée étant donné que l'Infonie n'est pas toujours au maximum de ses capacités, elle non plus⁷¹. Plusieurs interventions en spectacle, comme la distribution de petits mots personnalisés, ou la sollicitation pour l'achat de dessins, interpellent directement le public. Le mot que Jean Basile a reçu l'invitait à modifier son comportement : « Ne mangez pas de viande, mangez des légumes cultivés sans engrais chimiques [...] L'Infonie vous aime »⁷². L'implication du public prend donc des formes encore plus variées chez l'Infonie, dont celle de l'amour d'une communauté. Les autres artistes francophones y vont aussi de performances sollicitant la participation du public tel que Péloquin, en première partie de l'Infonie au Théâtre du Nouveau Monde : « À maintes reprises les gens "s'embarquent" avec lui : ça n'a rien d'un monologue. Des répliques fusent de partout. Péro s'amuse, nous aussi »⁷³.

Le VEBB est toujours aussi réceptif à l'atmosphère générale de la salle : « Ils

⁶⁸ Yves Leclerc, « Pour l'Infonie, même le succès n'est pas une solution », *La Presse*, 3 décembre 1970.

⁶⁹ Armande Saint-Jean, « Raoul Duguay, son et lumière de la poésie », *Perspectives*, 27 avril 1968.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Jean Basile, « Si vous n'aimez pas l'Infonie... », *Loc. cit.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ Pyer Gingras, « TNM : Entre Claude Péloquin, l'infini et l'Infonie », *Le Devoir*, 22 novembre 1972, p. 16.

jouent d'abord en ploguant [sic] leurs instruments et leurs amplificateurs sur les vibrations qu'ils reçoivent de la salle »⁷⁴. Cette faculté des artistes contre-culturels d'être réceptifs aux spectateurs et de modifier leur performance en accord avec eux n'est pas exclusive aux petites salles, mais l'intimité est favorisée contrairement aux grandes salles comme la Place des Arts à l'occasion de *L'Ostidcho meurt*⁷⁵.

Nous avons déjà observé comment la nouvelle conscience peut être un phénomène partagé pendant l'expérience musicale avec le public. De manière plus générale, les différents artistes contre-culturels désirent provoquer des réactions et des émotions vives chez le public. Ce désir, qui pourrait correspondre à n'importe quelle performance artistique, prend une signification différente pour les artistes contre-culturels. Il s'agit d'impliquer le public, de faire en sorte qu'il devienne partie intégrante du spectacle, qu'il participe par sa réaction ouverte au déroulement et que les émotions et les sentiments vécus provoquent des changements permanents dans la façon de percevoir le lien entre l'art et la vie. Le succès de cette démarche a pour effet d'accroître la proximité entre l'état d'esprit des artistes et des spectateurs. Ces derniers ont alors l'impression de faire partie de cette communauté contre-culturelle.

Certains artistes seront aussi identifiés à des lieux particuliers. Ces lieux deviennent autant d'endroits où l'esprit collectif de la contre-culture est partagé entre le public et les artistes. C'est autour de ces endroits que se développe donc un sentiment communautaire qui favorise la prolifération des initiatives contre-culturelles à l'intérieur d'un milieu donné.

5.3 Développement du sentiment communautaire

Le public sensible et participatif à la contre-culture musicale s'organise selon l'esprit collectif de la contre-culture en communautés de formes et de tailles diverses. Ils

⁷⁴ « Ville-Emard et King Crimson », *Mainmise*, n° 36, juin 1974, p. 71.

⁷⁵ Claude Gingras, « L'"Ostidcho" meurt en beauté », *La Presse*, 27 janvier 1969.

répondent en quelque sorte au message exprimé par les artistes québécois qu'ils admirent. Ces communautés sont visibles à travers les plus importants moyens de communication qu'elles se sont donnés, c'est-à-dire les revues contre-culturelles. Nous y retrouvons des publicités, des petites annonces, des répertoires d'adresses et de téléphones, des lettres et des articles qui laissent croire que la volonté contre-culturelle de se réunir et de s'organiser sous d'autres cieux que ceux de la société dominante est bien réelle et vivante. Les revues elles-mêmes en sont un exemple probant. Leurs éditeurs affirment souvent qu'elles servent les intérêts de communication de cette communauté. Elles mettent aussi leurs lecteurs au courant de l'actualité musicale contre-culturelle. La communauté contre-culturelle témoigne aussi d'initiatives désirant promouvoir « leur » musique, pour faire bénéficier encore plus de gens de son message. La musique est donc un aimant idéal pour l'expansionnisme de la contre-culture. Il s'agit d'un juste retour du balancier après la contribution des artistes eux-mêmes pour le développement de cette contre-culture.

Entre 1967 et 1973, une communauté contre-culturelle urbaine se forme à Montréal. Les entreprises contre-culturelles prennent une place de plus en plus importante dans les pages des revues et conséquemment, modifient le paysage urbain au point où il est impossible d'ignorer la présence de la contre-culture. Jean-Philippe Warren fait un rapide portrait des composantes de ce « nouvel éthos » où existe le « communautarisme le plus fort »⁷⁶. Sa description correspond à ce qu'on trouve dans les pages de *Logos*, de *Mainmise*, et du *Village* : centres de rencontres, coopératives d'alimentation, cafés communautaires, boutiques d'aliments naturels, *head shops*, boutiques de vêtements fleuris, magasins non conventionnels. Il y a cependant beaucoup plus. Des endroits faisant aussi partie de cette communauté, il y a l'Art-Tec, où se procurer du matériel d'artiste⁷⁷, le restaurant O-Pti-Zoi-Zo, peu dispendieux et santé⁷⁸, l'association hindouiste Hare Krishna, les librairies Tranquille⁷⁹ et Ho Chi Minh, cette dernière pour la

⁷⁶ Jean-Philippe Warren, « Les premiers hippies québécois », *Liberté*, n° 299, printemps 2013, p. 23.

⁷⁷ « Nous nous! nous nous nous! », *Loc. cit.*

⁷⁸ « What's Happening », *Logos*, vol. 2, n° 4, septembre 1969, p. 6.

⁷⁹ « Nous nous! nous nous nous! », *Loc. cit.*

littérature radicale⁸⁰, et le Vidéographe, une coopérative pour venir en aide aux cinéastes amateurs. Les boutiques de vêtements et les *head shops* pullulent près de la rue Prince-Arthur, adjacente au Carré St-Louis⁸¹. Ils vendent des produits artisanaux : colliers, bijoux, des articles de décorations, des vêtements faits à la main ou usagés, des articles pour fumer, des affiches, des journaux, de la musique. De ces magasins, ceux qui s'affichent le plus sont le Purple Unknown, Le Labyrinth et le Live from Earth/En direct de la Terre. Tous ces endroits témoignent de la naissance d'une communauté qui se différencie par ses intérêts artistiques, littéraires, spirituels, alimentaires et vestimentaires. Il faut cependant y voir plus qu'une bohème insouciante et superficielle.

Plusieurs initiatives permettent d'entrevoir la radicalité du projet communautaire que l'on tente de mettre en place. Le pendant urbain de ce projet repose sur des services de proximité gratuits, une entraide, une chaleur, une solidarité et un altruisme profonds. L'occupation des terrains vagues et inoccupés en ville est une question importante. On tente collectivement de les transformer en camping, en parc, ou en jardin, ce qui crée des conflits avec les autorités⁸². Selon une publicité, le Ghetto McGill est doté d'une école gratuite⁸³ et peut-être même d'une école secondaire : « some sort of free school. But I think it's over »⁸⁴, mais on dit peu de choses sur leur fonctionnement, contrairement à leur emplacement. Une clinique gratuite et sympathique a élu domicile dans le quartier sur la rue Ste-Famille. *Tell it like it is*, renommé *Drug aid*, est un organisme qui vient en aide aux personnes souffrant de leur consommation de drogue⁸⁵. L'*American Deserters Committee* rend service aux jeunes Américains ayant fui le service militaire, leur permettant de s'établir et leur donnant des ressources dans l'*underground* montréalais⁸⁶. Le FRAP⁸⁷, un parti se présentant aux élections municipales en 1970, basé sur les comités de

⁸⁰ « Tourist guide to the Montreal underground lid! », *Logos*, vol. 4, n° 1, printemps 1971, p. 24.

⁸¹ Plusieurs de ces publicités se retrouvent dans le *Mainmise*, n° 7, octobre 1971, p. 120-130.

⁸² « Goings around town », *Logos*, vol. 3, n° 3, juin 1970; « People's park », *Logos*, vol. 3, n° 5, août-septembre 1970, p. 4.

⁸³ « Tourist guide to the Montreal underground lid! », *Logos*, *Loc. cit.*

⁸⁴ « What's Happening », *Logos*, *Loc. cit.*

⁸⁵ « Tourist guide », *Loc. cit.*

⁸⁶ « Goings around town », *Logos*, *Loc. cit.*

⁸⁷ Sur le FRAP, il faut notamment consulter le livre de Sean Mills, *Contester l'empire: pensée*

citoyens et désirant établir une véritable démocratie en suscitant la participation citoyenne, est à la même adresse que le *Village du Carré St-Louis*. Ce parti politique est vu par Pénélope comme le pendant politique officiel du Québec alternatif⁸⁸. Il démontre tout le sérieux de la contre-culture dans ses ambitions.

Il existe au moins trois centres communautaires durant la période : le *Community Switchboard*, le *University Settlement* et la *Jonction St-Louis*. Le premier détient une liste des gens prêts à héberger des « crashers », une solution gratuite pour dormir permettant de rencontrer et de partager⁸⁹. Le *University Settlement* aide les gens dans le besoin à trouver des habitations à loyer modique et des vêtements gratuits. Il y a là une coopérative alimentaire, des journaux alternatifs et le comité de citoyen de Milton-Park⁹⁰. La *Jonction St-Louis* offre de l'information sur la « communauté », l'aide juridique et a la volonté explicite d'amener les individus et les groupes à communiquer, à n'importe quelles fins⁹¹. C'est un lieu d'échanges de biens et services en plus d'une coopérative alimentaire et on y loue des locaux. La liste de téléphones « fone freeks » de *Logos*⁹² ou bien la liste des magasins coopératifs de *Mainmise*⁹³ laisse croire que l'organisation collective des *freaks* est en pleine expansion et prend plusieurs formes. Grâce à ces institutions, la communauté met en place un mode de pensée basé sur la gratuité, le travail et l'entraide. Certains croient que l'efficacité de ce mode de pensée est augmentée par le retour à la terre. *Mainmise* affirme qu'il y a environ 50 communes rurales privées au début de l'année 1971⁹⁴. Plusieurs petites annonces confirment cette croyance. Devant l'imperturbabilité du système capitaliste dominant et le danger de récupération des individus et des entreprises, plusieurs expriment leurs craintes et leur volonté d'aller plus loin dans l'organisation communautaire.

postcoloniale et militantisme politique à Montréal, 1963-1972, Montréal, H M H, 2011.

⁸⁸ Pénélope, « Pénélope et le Québec alternatif », *Mainmise*, n° 3, 1970, p. 48.

⁸⁹ « Goings around town », *Logos*, *Loc. cit.*

⁹⁰ « Tourist guide », *Loc. cit.*

⁹¹ « St. Louis Junction », *Logos*, vol. 4, n° 1, printemps 1971, p. 19.

⁹² « Fone freeks », *Logos*, vol. 5, n° 5, octobre 1972, p. 19.

⁹³ « Magasins coopératifs A-Z », *Mainmise*, n° 5, 1971, p. 156.

⁹⁴ Pénélope, « Pénélope et le Québec alternatif », *Loc. cit.* p. 51.

Bien qu'un certain nombre d'entreprises permettent à la communauté d'exister, elle reste toujours dépendante du système économique à l'intérieur de laquelle elle prend forme. Une raison identifiée par un lecteur de *Logos* est le manque d'ouverture à la communauté de ce journal. Pour ce lecteur : « With community switchboard not being an efficient means for heads getting in contact with other heads to do something. Logos must try to fill that gap »⁹⁵. *Logos* doit donc devenir un outil pour permettre aux gens de mettre des idées en commun. Des idées telles que : « There is no feed-in. No free store There isn't even a drop-in centre near the ghetto for the heads to relax in » pourraient être mises en place pour renforcer la cohésion de la communauté. Ce lecteur croit que les initiatives de la communauté doivent fonctionner sans l'argent des subventions. Une autre opinion appréhende l'optique de profit des festivals à venir à l'été 1970. Elle affirme que si le prix demeure aussi élevé, les profits devraient au moins servir la communauté en permettant la mise en place d'un organisme d'hébergement, de référence ou au moins aider au développement de la scène musicale⁹⁶. La publicité du Mother Earth incite la communauté à s'organiser davantage en apportant une foule d'idées :

« We need free places to sleep, free clothes, free meals, free radio, free legal help, free dope, free schools, free love, free flicks, free theater, free music, free schools, free press, and free services. How is all this free stuff possible? It's really simple. All it takes is people caring enough about themselves and enough about other people to donate some time and maybe even a little money but mostly a lot of themselves [...] Bake some bread and lay it on Switchboard for the people. Offer your car to the food coop. Play your music at Mother Earth. Contribute some money to legal Aid for a bail fund. »⁹⁷

Plusieurs personnes veulent donc faire en sorte que la communauté contre-culturelle puisse vivre en complète autarcie. Si les musiciens y contribuent par leur musique, chaque personne doit aussi mettre l'épaule à la roue par ce qu'il sait faire. Cette publicité met aussi en relief tout ce que les gens de *Logos* ont pris comme initiative en plus de la publication du journal lui-même. Les journaux contribuent effectivement beaucoup à l'aspect collectif par leur souci de renseigner leurs lecteurs.

⁹⁵ « Kommunity », *Logos*, vol. 3, n° 6, septembre-octobre 1970, p. 4.

⁹⁶ « Talk of the town : Festivals », *Logos*, vol. 3, n° 2, avril-mai 1970.

⁹⁷ « Mother Earth is a coffehouse.... », *Logos*, vol. 3, n° 6, septembre 1970, p. 24.

Les revues francophones, bien qu'étant des entreprises précaires avant la publication de *Mainmise*, expriment cette intention de mettre en relation des membres de la contre-culture, les uns avec les autres, et avec les établissements de cette communauté. La revue *Rézo*, simplement par son nom, évoque cette volonté d'être une plateforme de communication appartenant à cette collectivité parallèle. *Le Voyage*, avec seulement deux numéros, appelle à la collaboration et à la mise en branle d'une contre-culture solide. Il relaye la nécessité de « décoller au plus sacrant tout l'monde ensemble »⁹⁸ au Québec, de faire naître des « organisations multiples à tous les niveaux de la connaissance, de la science, de l'expression » en faisant appel à des groupes et des individus capables de « résoudre les problèmes par la pensée et par le verbe, certes, mais surtout par l'action l'action l'action »⁹⁹. L'article « Nous » exprime une espèce de journée type du *freak* par l'énumération et la présentation des lieux qu'il fréquente¹⁰⁰. Cet article invite le lecteur à venir rencontrer les gens de cette communauté en ces lieux. La liste contient 18 endroits, dont la plupart ont déjà été mentionnés en ces pages. Comme pour tous les journaux undergrounds, les lecteurs sont invités à faire partie de l'équipe de rédaction, à écrire un témoignage ou un article au journal¹⁰¹. Simplement par l'ensemble de son contenu, le lecteur prend conscience de l'existence de la communauté et de ce qui la compose, idées, commerces, personnes, événements. *Le Village* est ainsi un aperçu de ce qui compose la communauté du Carré St-Louis. Ses rédacteurs en profitent pour inviter le lecteur à faire davantage : « le journal le Village renaît, avec la venue du printemps pour sortir le Carré de son hivernement [sic]. Le contenu sera d'orientation politique, psychédélique et culturelle centré sur notre collectivité : place à la communication »¹⁰². *Mainmise* s'applique également à être le reflet de son milieu, et pas seulement Montréal, on y retrouve même un article sur les activités des *freaks* de Sherbrooke¹⁰³. Les contributions les plus

⁹⁸ Maurice Trépanier, « avez-vous des hallucinations d'intérêt public? », *Le Voyage...*, vol. 1, n° 1, mai 1968, p. 2.

⁹⁹ Le Baron Philip, « Introduction », *Le Voyage...*, vol. 1, n° 1, mai 1968, p. 2.

¹⁰⁰ « Nous nous! nous nous nous! », *Loc. cit.*

¹⁰¹ « Le Bloc », *Le Voyage...*, vol. 1, n° 1, mai 1968, p. 2; Pénélope, « Et maintenant, Pénélope vous parle de MAINMISE », *Mainmise*, n° 7, octobre 1971, p. 62.

¹⁰² « Nos alternatives », *Le Village*, vol. 2, n° 1, 11 mars 1971.

¹⁰³ Serge, « Centrale Sherbrooke », *Mainmise*, n° 12, avril 1972, p. 192-193.

révélatrices sont sans doute la publication de cartes du village du Carré St-Louis¹⁰⁴ où une foule d'établissements faisant partie de l'*underground* sont localisés géographiquement et aussi l'organigramme du Québec alternatif, traçant les différentes facettes de cette communauté¹⁰⁵. *Logos* est cependant un outil plus considérable pour la communauté entre 1967 et 1973 à cause de la régularité de sa publication.

Malgré les quelques critiques relatives à son engagement pour la communauté locale, il est clair qu'il existe dès le premier numéro chez *Logos* une intention de la servir. Un nombre important de rubriques informe les lecteurs sur des manifestations artistiques, des services et des particuliers désirant rejoindre d'autres membres de cette communauté. *En Ville*¹⁰⁶, *Hot Spots*¹⁰⁷, *Spots*, *Free Ads*¹⁰⁸, *Talk of The Town*¹⁰⁹, *Places*¹¹⁰, *What?Where?F**k!.....!!!?*¹¹¹, le damier *Community*¹¹², *Tourist Guide*, *Classicide*¹¹³, sont autant de rubriques irrégulières et circonstanciées dont l'objectif est de faire circuler l'information, une information communautaire. Les gens de *Logos* s'investissent encore davantage en devenant un véritable centre d'appel et de références comme on peut le percevoir dans l'article « What's Happening »¹¹⁴. La journée type du responsable du journal semble être celle d'un pilier important de la communauté, référant sans cesse les gens dans le besoin aux services appropriés. L'annonce du *Mother Earth* met également à l'avant-plan les initiatives de *Logos* : « food coop, free clothes store and a crash-pad »¹¹⁵. Cette vocation communautaire est réitérée en avril 1972 : « Logos hopes to serve community by opening channels of communication [...] and looking for common

¹⁰⁴ « Village Carré StLouis », *Mainmise*, n° 13, mai 1972, p. 186-7; *Village Carré StLouis* [document cartographique], Collection nationale, G/3454/M65:3C37/1970/V55 CAR.

¹⁰⁵ Pénélope, « Pénélope et le Québec alternatif », *Loc. cit.* p.- 48-51,

¹⁰⁶ « En Ville », *Logos*, vol. 1, n° 1, octobre 1967, p. 2.

¹⁰⁷ « Hot Sports », *Logos*, vol. 3, n° 5, août-septembre 1970, p. 5

¹⁰⁸ « Free Ads », *Logos*, vol. 5, n° 5, octobre 1972, p. 19.

¹⁰⁹ « Talk of the Town », *Logos*, vol. 3, n° 2, avril-mai 1970.

¹¹⁰ « Places », *Logos*, vol. 5, n° 2, juin 1972, p. 23.

¹¹¹ « Julian Harding et Aaron Howard, « What?Where?F**k!.....!!!? », *Logos*, vol. 1 n° 7, mai 1968, p. 6.

¹¹² « Community », *Logos*, vol. 2, n° 2, p. 4, 21.

¹¹³ « Cassicide », *Logos*, vol. 1, n° 6, 1968, p. 19.

¹¹⁴ « What's Happening », *Logos*, *Loc. cit.*

¹¹⁵ « Mother Earth is a coffehouse.... », *Logos*, *Loc. cit.*

ground where interchange can occur»¹¹⁶. *Logos* et les autres initiatives vouées à la communauté ne répondent pas seulement à l'impératif de mise en place d'un nouveau mode de « vivre ensemble » véhiculée par la musique, elles placent la musique au centre de cette communauté.

Dans cette communauté en mal d'institutions réellement capables de concrétiser l'utopie contre-culturelle, la musique fait figure de facteur de rassemblement collectif par excellence. À travers les journaux undergrounds, on perçoit son rôle fédérateur, car les entreprises qui remportent du succès mettent la musique en avant-plan. Les magasins de disques sont des annonceurs importants dans les pages des journaux. Les principaux sont l'Alternatif, le Phantasmagoria, le Galaxy, le Cheap Trills et le Record Cave. Avec le Centre du disque, un service de prêt de disque, ces endroits reflètent le grand intérêt de la communauté pour la découverte de sons et de musiques nouvelles. Une très importante initiative faisant la promotion de la musique est le poste de radio CKGM-FM. Considéré d'abord comme une « Kommunity radio », avec de la musique avant-gardiste et un service de nouvelles communautaires, le poste se voit par la suite critiqué pour sa commercialisation¹¹⁷. Les petites annonces permettent également de mettre en lien des musiciens pour former des groupes ou échanger de l'expertise¹¹⁸. Les pages des journaux font circuler de l'information sur un réseau de plus de vingt-cinq lieux de spectacles musicaux répondant aux attentes différentes des deux contre-cultures montréalaises. La grande majorité de ces lieux sont d'intimes « cafés », alors que les grandes salles comme le Forum ou la Place des arts ne sont jamais abordées pour elles-mêmes. Les journaux, en permettant à l'information sur ces cafés de circuler, démontrent un parti pris pour l'atmosphère intimiste qui y règne entre artistes et public.

Les journaux eux-mêmes permettent de mieux saisir l'aspect central de la musique pour la communauté contre-culturelle. *Mainmise* propose un service de

¹¹⁶ « LOGOS on the street again... », *Logos*, vol. 5, n° 1, avril 1972, p. 2.

¹¹⁷ « Kommunity (Talk of the Town), *Logos*, vol. 3, n° 6, septembre 1970, p. 4.

¹¹⁸ « Incubus formerly The Age... » *Logos*, 3, n° 6, septembre 1970, p. 24; « Classifieds », *Logos*, vol. 3, n° 3, juin 1970.

rencontre selon les intérêts des personnes pour la musique entre autres¹¹⁹. Un formulaire propose de choisir trois groupes rock afin de créer des associations. L'organigramme du Québec alternatif publié par *Mainmise* rend la scène musicale locale inhérente à l'ensemble de la communauté¹²⁰. Le *Petit dictionnaire des groupes rock québécois*, publié par *Mainmise* est une tentative « d'aider les groupes et les publics à se rencontrer » en même temps qu'un engagement à « signaler la sortie de TOUS les disques d'ici »¹²¹. Les journaux organisent également des événements à caractère musical, comme la Fête des fous, ou le Logos/McGill free films-and-music-show¹²². De plus, les chroniqueurs de ces journaux expriment une certaine proximité avec les artistes de la scène locale, c'est le cas avec Penny Lang¹²³ et Robert Charlebois¹²⁴. Ce ne sont que quelques exemples pour montrer que ces journaux reflètent l'importance de la musique pour la communauté contre-culturelle. Les initiatives variées provenant de la communauté exploitent donc le filon musical en tant qu'art ambassadeur de la contre-culture. Cette importance est exprimée dans une caricature psychédélique en dernière page du journal *Le Village* : « la musique ça rit, ça dort, ça pleure, ça fait l'amour. Mais ça ne mange jamais le voisin. »¹²⁵

* * *

Entre 1967 et 1973, les artistes contre-culturels québécois expérimentent de nouvelles formes collectives. Il leur apparaît absolument essentiel de mettre en œuvre, dans le processus de création et de performance, l'égalité et la démocratie participative. Ces principes sont parfois intégrés à un mode d'habitation et de vie commune. Ils sont absolument nécessaires au cheminement individuel de l'artiste vers l'expression libérée. C'est dans cette effervescence associée à une certaine liberté créatrice que les artistes sont appelés à former une véritable communauté. En s'impliquant les uns avec les autres

¹¹⁹ Pénélope, « Je suis, Je cherche », *Mainmise*, n° 5, 1971, p. 160-161.

¹²⁰ Pénélope, « Pénélope et le Québec alternatif », *Loc. cit.* p. 48-51.

¹²¹ Gilles Dignard, « Petit dictionnaire des groupes rock québécois », *Mainmise*, n° 8, novembre 1971

¹²² « Members of the world famous.... », *Logos*, vol. 5, n° 1, avril 1972, p. 14.

¹²³ *Infra*, p. 81.

¹²⁴ Le Baron Philippe, « Situation du rock Québécois », *Le Voyage...*, vol. 1, n° 1, mai 1968, p. 13.

¹²⁵ « La musique... », *Le Village*, vol. 1, n° 17, 5 août 1970.

dans des projets divers, ils forment un bloc où le partage et la notion de groupe sont essentiels au mode de vie contre-culturel. Ces principes forment la base collective de la contre-culture.

La passation de cet esprit collectif est favorisée par des performances musicales où le public joue un rôle prépondérant. La barrière entre public et artistes étant généralement abolie, un dialogue peut s'installer et tourner à la fête, mettant tous les individus sur un même pied d'égalité. Le public intègre ainsi la communauté contre-culturelle artistique en étant impliqué dans son développement. Des initiatives sont aussi mises sur pied par les artistes pour créer des contacts plus intimes, réguliers et significatifs avec le public. La contre-culture se manifeste dans des lieux de spectacles particuliers. Ces lieux permettent d'ajouter une dimension géographique et temporelle à la contre-culture. Artistes et publics y convergent de façon régulière, formant une communauté et nourrissant une atmosphère typique de la contre-culture où expression libre, euphorie collective, familiarité et chaleur humaine règnent en maître.

Le public ayant intégré la communauté contre-culturelle met en œuvre des initiatives pour organiser la vie communautaire sur d'autres plans, mais en s'inspirant des formes collectives mises de l'avant par les artistes. La plupart de ces initiatives apparaissent dans des quartiers hôte de cette communauté comme le Ghetto McGill et le Carré St-Louis. Ces initiatives proposent entre autres des biens et services contribuant à l'identification esthétique des membres de la communauté entre eux et des loisirs artistiques pour favoriser la recherche d'authenticité des membres. Plusieurs de ces entreprises tendent cependant vers un esprit de partage, de solidarité et de gratuité visant en définitive l'autarcie de la communauté et la mise en commun de ses potentialités humaines. Les journaux alternatifs représentent le reflet de cette intention et de sa progression vers la réalisation. À l'intérieur de cette communauté, il existe une forte propension à partager l'idéal musical contre-culturel. Cette propension réaffirme le caractère essentiel de la musique dans la formation de l'esprit collectif de la contre-culture.

CONCLUSION

LA CONTRE-CULTURE, EXALTATION DE L'AUTHENTICITÉ

c'est à partir du rock
et essentiellement à partir de lui
que s'est construite la Nouvelle culture.

Pénélope, « Éléments pour une rockothèque de base »
Mainmise, n° 7, 1971, p. 197.

Au fond, au bout du compte,
toulmonde sans exception
a le pouvoir de créer,
a le pouvoir de chanter,
de faire du théâtre
ou tout ce qu'on voudra.
Dans la société utopique,
toulmonde sera aussi un artiste.

Michel Bélair, « La Chant'août », *Mainmise*, n° 51, octobre 1975, p. 56.

L'étude de la musique contre-culturelle québécoise comportait une difficulté volontairement imposée. Il fallait tout d'abord répondre à la question préalable, quels artistes sont contre-culturels? Tous ceux dont parlent les revues underground? Tous ceux qui attirent un tant soit peu le public issu de la communauté contre-culturelle? Les artistes rock seulement? Il s'est avéré qu'entre 1967 et 1980, un nombre d'artistes très élevé a été abordé, et de façon positive par ces revues. Il s'est avéré aussi que le style rock n'était qu'un style parmi tant d'autres présent dans les revues contre-culturelles. Ce style a évolué au fil des ans, fusionnant avec à peu près tout ce qui existait d'expression musicale et artistique, il s'est réinventé à un rythme soutenu. Il est devenu synonyme de l'ensemble des formes d'expression authentiques et non soumises aux modes commerciales et esthétiques. Il est devenu synonyme d'un style de vie. Nous cherchions donc des artistes québécois dont le rock est le style de vie. Des artistes qui ont fait tomber toutes les barrières à la création et au spectacle qu'ils ont rencontrées. Des artistes qui ont choqué

et dérangé. Les artistes qui ont fait partie du cercle restreint de la contre-culture entre 1967 et 1973 sont exactement ce genre d'artistes, mais comment les avons-nous trouvés?

La contre-culture musicale québécoise existe et heureusement a fait parler d'elle. Que ce soit Charlebois, Péloquin, L'Infonie, Raoul Duguay, Walter Boudreau, La Sainte-Trinité, Pierrot Léger, Plume Latraverse ou Le Quatuor du Jazz libre du Québec, ces artistes sont devenus pendant, à la fin, et au-delà de la période étudiée, des références dans le milieu contre-culturel. À divers degrés, leurs spectacles sont mentionnés ou commentés, ils font l'objet d'entrevues, ils s'impliquent directement dans l'organisation du milieu et ils sont mentionnés dans des articles dont ils ne sont même pas l'objet, en tant que références comparatives et en tant que membres de la contre-culture québécoise. Ils ont tous été mentionnés dans au moins deux revues différentes. Ces artistes possèdent donc les qualités requises pour influencer des gens qui se disent contre-culturels, ou plus des *freaks*, et devenir des modèles.

Pour connaître l'étendue et la teneur de leur influence, il fallait aller voir plus loin, étudier leur biographie, leurs diverses collaborations. Nous avons pu constater qu'ils forment un véritable réseau tissé assez serré. Charlebois est probablement celui qui a collaboré avec le plus de gens de ce milieu. Ayant eu comme musiciens le Jazz libre pendant l'*Ossitcho*, il a ensuite collaboré avec une foule de musiciens qui ont participé à l'Infonie et au Ville-Émard Blues Band. Il est impossible de le dire avec précision, mais probablement que tout ce beau monde fréquente de façon plus ou moins régulière la Casa spagnola, puis la Casanous, et voilà ce qui en fait « l'intérieur commun » de la communauté. La contre-culture est un phénomène collectif et il lui faut donc une collectivité pour fleurir dans les individus, pour qu'ils articulent leur liberté, leur style de vie rock. La Casa est ce lieu de liberté qui représente cette collectivité pour les artistes contre-culturels. À partir de cette expérience, ils peuvent déployer les moyens d'expression recherchés auprès du grand public et transmettre leur message de libération contre-culturelle.

L'analyse de l'œuvre de ces artistes, des disques aux spectacles, en passant par l'attitude, le ton, les mots, les costumes, les instruments, les décors, le type d'événement collectif et collaboratif auxquels ils participent, a permis de démontrer les raisons qui font d'eux des icônes de la contre-culture. Il est évident qu'il faut être critique de la société occidentale, du capitalisme, des guerres, des inégalités, de l'aliénation individuelle et collective, question de s'accorder avec les journaux undergrounds, pour faire partie de ce cercle restreint. Ils le sont tous, mais également dans la forme artistique qu'ils mettent en œuvre. Ces formes sont destructrices des standards musicaux et des standards du spectacle, elles révolutionnent l'art de la chanson par une volonté d'improvisation, de spontanéité, et d'authenticité. Ces artistes veulent volontairement surprendre le public en l'exposant au maximum d'éléments discordants, hors du commun. Tout en mettant en scène l'improbable, ils critiquent la culture figée et parviennent à se débarrasser de leur traits d'aliénation. Ils cernent leur aliénation et celle de leur public et ils l'exécutent pour ensuite se sentir libre de créer, de s'exprimer et d'être sans contrainte. Cette démarche n'est pas personnelle à l'artiste, elle est collective et implique le public.

Cette période est l'apogée de l'appel du public, le message est dirigé vers le public, vise à le décoincer, à assumer sa liberté de Québécois. Les artistes sont plus que des exemples à suivre, ils créent un art de participation, un art où le public doit bouger, danser, crier, chanter, intervenir littéralement dans le déroulement du spectacle et s'exprimer librement. Les gens de la contre-culture le diront plus souvent qu'à leur tour, le principal problème entre les humains est un problème de communication. L'art est donc un moyen de s'exprimer qui est engageant et fait ressortir le vrai de chaque individu. Créer oblige l'artiste à aller chercher le meilleur de lui-même et à faire le saut périlleux, puisqu'il ne sait pas comment les autres réagiront. C'est dans ce sens que Henderson comprenait l'expression « to make the scene ». La contre-culture correspond à entrer en scène, donc à mettre complètement à nu sa psyché, être totalement honnête avec soi-même et les autres. En étant honnête avec soi-même, ces gens n'en arrivent qu'à une seule conclusion, il faut rendre chaque instant de la vie comme une exaltation totale,

un plaisir foudroyant, une « folie totale et musicale! ».

Les artistes ont exprimé ce désir d'exaltation, de sensibilité et de conscience totale. Ils ont élevé ce phénomène en idéal contre-culturel, un idéal à caractère religieux, une illumination capable de changer à jamais les humains qui en font l'expérience, de créer un monde utopique régi par les valeurs d'amour et de partage. Ils l'ont formulé comme une connaissance mystique, une musique intérieure, un voyage cosmique ou à l'intérieur de la conscience, une communion totale, une connexion totale aux vibrations reliant chaque être de l'univers. Les artistes ont mis en place des moyens divers pour favoriser l'ouverture à cette conscience. Le rock est un facilitant idéal, surtout qu'il combine des sons distordus et amplifiés, des jeux de lumières et bien souvent la projection d'images psychédéliques. Il fait appel à tous les sens et oblige le spectateur attentif à déployer sa conscience. Les artistes contre-culturels ont réussi à trouver un public sensible à cet idéal utopique, un public qui s'est donné les moyens de vivre cette utopie par la coopération, la pratique des religions orientales, de la musique et des drogues hallucinogènes. Le public a répondu présent en mettant la musique au cœur de leur communauté.

Pour une personne qui recherche cette exaltation constante, ce plaisir de vivre au quotidien, il semble facile de déterminer les artistes musicaux qui composent en s'octroyant eux-mêmes cette liberté individuelle, cette honnêteté, cette mise à nu. Il s'agit ici d'authenticité, celle que le public contre-culturel ne retrouvait peut-être pas suffisamment chez Les Sinners, Louise Forestier, Penny Lang et Claude Dubois. Les interprètes sont en effet plus modérés dans leur recherche d'authenticité, chantant bien souvent les textes des autres. Un individu conscient de tout son potentiel expressif est donc un individu contre-culturel aux yeux des artistes et de ceux qui intériorisent leur philosophie et leur mode de vie.

Les artistes contre-culturels veulent consciemment changer l'existence humaine. Ils contribuent à la contre-culture dans le sens où ils en sont des acteurs-créateurs. Leurs

performances marquent les esprits des spectateurs de façon indélébile. Ils leur démontrent que toutes les formes d'expressions honnêtes et authentiques sont permises et expriment un idéal utopique qui rassemble des individus en communes de création, communes de vie. Les artistes se donnent la permission et aussi au public, de vivre absolument hors du conformisme social, d'imaginer librement et sans limites la direction que peut prendre leur vie individuelle et collective, sociale et politique. La contre-culture continue d'exister après 1973, mais l'esprit collectif et rassembleur est quelque peu en déroute.

À Québec en avril 1975, la semaine de la contre-culture réunit plus de 800 membres de la contre-culture pour discuter de l'orientation prise par leur mouvement. Cette événement permet de regarder a posteriori la période étudiée. La plupart des acteurs importants y sont présents, même Allen Ginsberg et William Burroughs, les poètes *beats* américains. Raoul Duguay, Plume et Claude Péloquin offriront des spectacles en plus des nouveaux venus Conventum et le Kosumo à cordes. La formidable et optimiste utopie est rendue lointaine. Paul Chamberland constate « qu'il n'y a pas de visible apparence que cela change de sitôt, et le désespoir se mérite à première vue beaucoup [sic] d'encouragement »¹. Louis Geffroy est d'un avis semblable : « La liberté, nous ne vivrons jamais jusque-là, mais nous avons toutes les possibilités d'y travailler constamment contre tous les ministères, les dogmes, les églises, les impérialismes, les supermarchés et le reste. Nous mourrons bien sûr avant d'avoir assumé nos idéalismes absolus, à l'échelle collective, mais ce cri universel n'en restera que plus vrai : LA LIBERTÉ OU LA MORT »². Les gens de *Mainmise* font à cette occasion le dur constat de « l'éclatement du mouvement contre-culturel »³. À partir de 1975, le tissu social de la contre-culture se dissout. Le travail de libération planétaire est encore colossal et les membres ont beaucoup de difficultés à s'entendre sur les actions concrètes à poser. Il semble que l'individualisme constitue un obstacle de taille minant les efforts collectifs

¹ « position-intervention, semaine de la contre-culture », *Mainmise*, n° 47, mai 1975, p. 5.

² Louis Geffroy, « Notes éparses sur la contre-culture entre deux verres d'armagnac et une sortie avec ma blonde », *Hobo-Québec*, n° 25-26, septembre-décembre 1975, p. 12-13.

³ « Éditorial », *Mainmise*, n° 53, décembre 1975, p. 2.

pour bâtir une société alternative. La récupération des artistes par l'industrie du divertissement est aussi problématique. Il serait intéressant de rechercher la cause de cet immobilisme dans cette rentable culture de masse.

La contre-culture s'est révélée une philosophie complexe et complète appelant à tous les domaines de la vie. L'essentiel des témoignages recueillis était écrit et les chansons sont sur disques. Il faut bien admettre que la contre-culture doit s'appréhender beaucoup en direct lors de spectacles, car nous avons vu que la plupart des messages qu'elle contient sont implicites. Inclure des interviews avec les acteurs de la contre-culture et partir à la recherche de photos et vidéos auraient certainement pu apporter davantage de nuances à l'étude. Il faut bien admettre que pour l'étude d'un tel phénomène culturel et artistique où tout fait sens, l'histoire culturelle propose une méthode bien utile pour questionner toutes les composantes de l'objet et leurs relations avec l'environnement. L'expérience contre-culturelle de la fin des années 1960 et 1970 mérite encore qu'on s'y attarde.

ANNEXE A
PAROLES DE CHANSONS

HIER MATIN – Le Baron Philippe de Notre-Dame, 45 tours (1967)

Philippe Gingras

Hier matin, vous me créez pas
Tout allait ben (c'était comme s'il flottait)
Y'avait fleurs et pis des arbres pis des mouches
Tout le tour de mon jardin

J'ai bu un café, vous me créez pas
J'ai mis deux cubes (Y'a mis deux cubes de sucres)
Y'avait des tourbillons de lait qui disaient
Embarque donc dans ma tasse

J'faisais des beaux sourires
À tout le monde sur la rue
Pourtant j'ai eu l'impression
De passer inaperçu

Après j'ai été pour magasiner
D'un grand magasin (mais j'avais pas d'argent)
J'ai vu des jouets, des chemises, des meubles, des brassières
Et puis d'la crème en glace

Même l'agent de police
Ne savait pas ce qui se passait
Y'a même pas vu qu'j'y ai faite une grosse grimace
Et pi après...

Hier matin, quand j'me suis levé,
Vous me créez pas, (mais tout allait trop ben)
Y'avait des arbres et pi des fleurs pi un soleil
Sur les murs de ma chambre (wa-wa-wa-wa)
Y'avait des ours et pi des fleurs et des toasts
Dans ma tasse de café (wa-wa-wa-wa)
Y'avait des (?) et pis une fille couchée dans le bain que j'connais pas
Mais j'va 'a connaître

MICRO-RÊVE – Le Baron Philippe de Notre-Dame, 45 tours (1967)

Philippe Gingras

Un jour tu passais dans mon rêve,
 Y'avait ta micro-jupe s'a chaise
 Et puis tu m'a dis, m'aimes tu chéri
 J't'ai répondu : « Ouais chu bin parti »

Un jour tu passais dans mon rêve,
 Y'avait ta micro-jupe s'a chaise
 Le cadran sonne
 Pour aller travailler

J'prends l'métro comme tout l'monde
 C'est fou comme y'avait des blondes
 Mais j'tais pogné, trop occupé,
 Trop obsédé pour les voir passer.

Ma p'tite rose toute noire,
 Que dois-je faire pour t'avoir
 J'casserais toute, j'défoncerais toute,
 J'en peux pus, j'veux rien savoir

J'arrive tout croche au bureau
 Je ... (?) ... mon lunch
 J'm'enfarge dans l'tapis, j'tombe din filières
 J'renverse le café d'la secrétaire

Le boss en maudit viens m'voir
 Tout ça à cause de toé c'tu assez fort
 (?)..., à ton p'tit frère, va jouer dewhors

CHANSON DES BUMS – Terre des bums (1967)

Mouffe / Robert Charlebois

Les bums
 De tous les pays, de tous les continents
 Ont les ongles sales, les mains sales, les pieds sales
 Mais un cœur d'enfant

Nous on a
 Les pieds et les mains propres

Oh non oh non jamais

Même tout écartillé dans Paris aux sept péchés
Même en m'épivardant dans les quatre coins du temps
Comme une boule de pool qu'on fesse dedans

Jamais oh non oh non jamais jamais
Never never never never
Je n'oublierai Marie Laforêt décimentée
J'étudie à Paris le béton précontraint tout dérenché
Je m'ennuie je m'ennuie oh oui
Comme dans une tempête un pauvre petit train

Mais jamais non jamais
Oh non oh non jamais

Même tout écartillé dans Paris aux sept péchés
Même en m'épivardant dans les quatre coins du temps
Comme une boule de pool qu'on fesse dedans

Jamais oh non oh non jamais jamais
Never never never never
Je n'oublierai Marie Laforêt ben aplatie
Je focaille a Pigalle fuck fuck fuck
Avec Luc Charbonneau pis le gros Pierre
Pendant que mes études s'en vont chez le diable
Je t'un homme fini
Dans le ciment môman
Je cale je cale je cale
Oh non Paris c'est pas mon étable

Mais jamais non jamais
Oh non oh non jamais

Même tout écartillé dans Paris aux sept péchés
Même en m'épivardant dans les quatre coins du temps
Comme une boule de pool qu'on fesse dedans

Jamais oh non oh non jamais jamais
Never never never never
Je n'oublierai Marie Laforêt ben aplatie
Les yeux dans le cou
Je regarde en arrière

Quelques petits moments amoureux
 En pensant qu'on était bien tous les deux
 Qu'on aurait pu être bien tous les deux
 À Paris

LA MARCHÉ DU PRÉSIDENT – Robert Charlebois et Louise Forestier (1968)

Gilles Vigneault / Robert Charlebois

Un président s'en va chassant
 Un champ trop grand
 Un soleil trop blanc
 Trop haut le vent
 Trop tôt un enfant

Qui s'amuse avec son mal de dents
 Joue avec son œil pour voir dedans
 Et croque du sable avec ses yeux
 Devant le ciment silencieux

Derrière chez nous y'a t'un un étang

Le président s'en va tuer le temps
 Avec son grand vautour d'argent

Qui voit tout venir du haut du vent
 L'enfant voit venir le président
 Il remet ses yeux dans son ballon
 Fait semblant de trouver le temps long

Visa le temps tua le vent

Monsieur l'enfant
 Ton nom et ton rang
 Pour tes sept ans
 Te voilà bien grand

L'enfant voit venir le président
 Qui veut lui voler son cerf-volant
 Le vautour s'en va tourner plus haut
 Un enfant leur a tourné le dos

Le mauvais temps est sur l'étang

Monsieur l'enfant

Parlez un instant
 Au président
 Qui perd son temps

Qui es-tu du haut de tes sept ans
 L'enfant dit je suis le président
 Même si je n'ai pas de vautour
 À me suivre et me tourner autour
 Le vautour demande c'est pour quand
 Pour demain ou pour dans quarante ans
 L'enfant dit demandez-le au vent
 Le vent dit l'enfant est président
 C'est charmant et surtout plein d'humour
 Dit le président à son vautour
 Ce petit a bien de l'avenir
 Mais l'enfant le voit toujours venir
 Dites-moi monsieur l'enfant rêvant
 Quels seront vos premiers règlements

L'enfant dit j'abolirai d'abord
 L'extraction de l'argent et de l'or
 Et tout l'or et tout l'argent du temps
 Serviront à votre monument
 Construction de votre régiment
 Entouré de fer et de ciment
 J'abolirai le gouvernement
 Avec le métier de président
 Je ferai chanter les réacteurs
 En accord avec les malaxeurs
 Je mettrai sous votre monument
 L'arsenal avec les armements
 Je ne garderai que les couteaux
 Et puis je vous tournerai le dos

Par-dessous l'aile il perd son sang

Le président
 Dit à son vautour
 Va faire un tour
 Au bout de mon champ

Un ballon qui crève sur l'étang
 Et qui parle avec un cerf-volant

Le soleil se couche l'oeil en sang
Et la lune a l'air du ballon blanc

Trois dames s'en vont les ramassant

QUÉBEC LOVE – Québec Love (1969)

Daniel Gadouas / Robert Charlebois

Paranoïaque rouspète pis pète
Pis pet de hasch ça c'est de la marde
Des Calisch pis pet fume pas
Pis moé je m'en crisse fume ou fume pas
C'est le même problème moé j'en ai pas
Comprends-tu ça comprends-tu ça

Pour moi c'est clair comme de l'eau de roche
Rocher Percé t'en souviens-tu
Y'est toujours là pis y bouge pas
Y'a rien qu'un œil mais y te regarde
Ça c'est moé toé tu me vois pas
Comprends-tu ça comprends-tu ça

C'est comme ton ombre que tu regardes
Pensant que c'est toé, mais c'est pas toé
Ton ombre te suit suis-la donc pas
C'est ma bébelle c'est not' bébelle
Moi je m'en occupe occupe-toé pas
Comprends-tu ça comprends-tu ça

Y fait soleil même si ça pleut
Même si ça pète même si ça tonne
Ça m'étonne pas moi j'ai la paix
Toi tu l'as pas, mais ça viendra
Moi je me sens venir pis je va revenir
Comprends-tu ça comprends-tu ça

Je suis défriché pas défroqué
En dessous de mes cheveux j'ai ma tête
Un Québec love ça c'est mon bag
Faut faire que'que chose envoie ça presse
Lâche pas bonhomme ça sera ta fête
Comprends-tu ça comprends-tu ça

Pis les États c'est à personne

C'est à Babel c'est pas not' bébelle
 Qu'ils se l'arrachent pis moé je m'en sacre
 Moi j'ai mon arche, arche de Noé
 Joyeux Noël Tremblay ça c'est à nous autres
 Comprends-tu ça comprends-tu ça

Y'en a plus de christ y'a plus de christmas
 Qu'ils se l'arrachent leur Santa Claus
 De chez Simpson pis de chez Eaton
 Moé je me contente de Dupuis Frères
 Moé je me contente d'Omer Desserres
 Comprends-tu ça comprends-tu ça

Pacifique Plante j'crunche les Anglais
 Pacifiquement si c'est possible
 Si c'est possible pacifiquement
 Si ça l'est pas donne moé un gun
 Donne moé un gun moé je m'en occupe
 Comprends-tu ça comprends-tu ça

LE MUR DU SON – Robert Charlebois (1972)

Mouffe / Robert Charlebois

Je veux franchir le mur du son
 Et propulser cette chanson,
 Mixer les rythmes, trouver le ton,
 Les instruments, la voix, la clé,

Donner la note qui fera chanter
 Trois Amériques à l'unisson.
 Je veux l'écrire dans le ciel,
 Je vous vois tous avec des ailes.

Vous m'écoutez la tête haute
 En vous aimant les uns les autres.
 Et il en viendra de partout,
 Des hommes qui se tiennent debout.

Je veux être plus qu'un oiseau,
 Plus qu'un avion, un U.F.O.,
 Je veux être un météorite,
 Vous entraîner dans mon orbite.

Je veux franchir le mur du son

Et propulser cette chanson,
Mixer les rythmes, trouver le ton,
Les instruments, la voix, la clé,

Donner la note qui fera chanter
Tout l'univers à l'unisson.
Nous cesserons d'être mortels
Pour devenir enfin éternels.

Éternels...
Éternels.

START AGAIN – Gather Honey (enregistrée en 1970 au Studio Six)

Paul Lauzon / Penny Lang

REFRAIN :

There are times feel like crying
Just to see what we've done to each other and then
There are times feel like laughin'
Just to know that with love start again, start again

Was it your tyrant sun who bent your back to the ground
Was it unyielding rain, put out the fire in your eyes
Was it an angry wind who cut out the lines in your face
Was it the law of the race that kept you in your place

REFRAIN

Few people ever heard that Jesus played the dulcimer
Or danced on a windy beach or sang a song of love
And few people ever heard how he once sailed out to sea
Or how a gentle Jewish mother saw her child nailed to a tree

REFRAIN

The landlord retired forever on a pension of curses and dollars
While the grey flannel drunkard run free whistling a ballad off key
And Chopin a reed in the wind came to finish his days in the sun
He said let not one speck of sand slip through your hand without knowing

REFRAIN

In the book of ages it's written let your lamp burn strong from the hills

And at Dachau and Auschwitz nearby the fires burned to the sky
 No Barley for soup for your spoon and no wonder we reach for the moon
 In the smoke of the battle you'll see me on the corner singing songs

REFRAIN

LES HIPPIES DU QUARTIER – Canusa (45 tours 1968)

Les Sinners

Collier en bois, pied d'éléphants
 Des fleurs partout, derrière devant
 Honnêtes gens qui nous voyez,
 Ne soyez pas scandalisé.
 Yeah, yeah yeah yeah,
 C'est nous les hippies du quartier

La marilou, le LSD
 Tous les moyens de s'évader
 L'intelligence et la dignité
 N'était pas là quand nous sommes nés
 Yeah, yeah yeah yeah,
 C'est nous les hippies du quartier

Était-ce une fille ou un garçon?
 Peu important de toute façon
 (?)...plus tard on va crever
 Ils nous mettront dans leur musée
 Yeah, yeah yeah yeah,
 C'est nous les hippies du quartier

Des pacifistes, des révoltés
 Des loques humaines, des suicidés
 On suit l'exemple de la société
 Vive la jeunesse endiablée
 Yeah, yeah yeah yeah,
 C'est nous les hippies du quartier

Maman donne moi 5 cents pour voir Frisco.
 Na na na na na na na na na na

L'AFFAIRE – Vol. 3 (1969)

Walter Boudreau / L'Infonie

Q. Qui vous a mis sur la Terre?

R. C'est l'Affaire qui nous a mis sur la Terre.
 Q. Pouvez-vous voir l'Affaire?
 R. Non. Parce que l'Affaire n'a pas de corps.
 Q. Qu'est-ce que l'Affaire?
 R. L'Affaire est une pure Affaire.
 Q. Qui a fait l'Affaire?
 R. Personne. L'Affaire a toujours été l'Affaire.
 Q. L'Affaire nous voit-elle?
 R. Oui. L'Affaire nous voit toujours.
 Q. L'Affaire connaît-elle tout?
 R. Oui. L'Affaire connaît tout.
 Q. Où est l'Affaire?
 R. L'Affaire est partout.
 Q. Combien y a-t-il d'Affaires?
 R. Il n'y a qu'une seule Affaire.
 Q. Combien y a-t-il d'affaires dans l'Affaire?
 R. Il y a 3 affaires dans l'Affaire.
 Q. Quelles sont les 3 affaires dans l'Affaire?
 R. Les 3 affaires dans l'Affaire sont : l'Affaire, l'Affaire et l'Affaire.
 Q. Les affaires font-elles 3 Affaires?
 R. Non. Les 3 affaires ne font qu'une seule Affaire?
 Q. Pouvez-vous comprendre que ces 3 affaires dans l'Affaire ne fassent qu'une seule Affaire?
 R. OUI...SHOUOUOUOUOUOUOUOU!

PAIX 1 – Vol. 333 (1973)

Raoul Duguay / L'Infonie

Alalalalal... allô Toulmond là : allô
 Voici l'espace et c'est ma chair voici le temps et c'est mon sang
 Voici la Terre et c'est mon corps
 Regarde d'où tu viens écoute qui tu es
 Regarde où tu vas écoute ton chemin
 Pour l'amour de l'Amour aime-toi tous les jours
 Pour l'amour de l'Amour aime-toi sans détour mon amour
 Nous ne sommes nous ne sommes
 Nous ne sommes qu'un seul homme
 Nous ne sommes qu'un seul cœur
 Nous ne sommes qu'un seul corps
 Nous ne sommes qu'un seul homme
 Voici mes os et c'est ma mort voici mes nerfs et c'est l'enfer
 Voici la Terre et c'est ma mère
 Regarde dans ton œil écoute ton oreille
 Regarde dans ta bouche écoute avec tes yeux mon amour

Regarde dans ta vie écoute chaque instant
 Regarde vers aujourd'hui et marche vers toi-même
 Écoute ton cœur mon amour

Quand donc commencerons-nous
 Quand donc commencerons-nous de vivre mon amour?
 Baababababbabbbybbabybaby baby! Les temps sont durs
 Qui est-tu? Que fais-tu? Les temps sont durs. Bababababababy!
 Hue! Éah! Hue! Où es-tu? D'où viens-tu?
 Les temps sont mûrs pour une autre vie
 Que nous reste-il à tuer?
 Les temps sont durs. Bababababby! Hue! Éah! Hue!
 5 milliards d'hommes et de femmes 5 milliards d'années de vie
 15 milliards d'années-lumière
 Que nous reste-il à tuer?

BLEU COMME UN CHAR DE BÊU – Triniterre (1971)

La Sainte-Trinité

Ding ding coliss
 Ding ding coliss

Ah toé tu t'penses ben smatte
 Pass t'as é bras gros comme ma patte
 Au lieu de m'dire d'aller m'laver
 Mange donc d'la marde pi va donc chier

REFRAIN :

Ah c'est ben beau d'être cool tout le temps
 Mais faut ben que ça sorte de temps en temps
 (faut que ça sorte de temps en temps sinon j'reste pogné avec ça longtemps hen!)
 À soir j'ai l'goût d'torcher tout ça
 S'a jambe gauche de ton won-won pyjama.
 (pi là tu le prendras ton pyjama bonhomme et pis tu l'laveras) (artic power)

Tu dis que j'vis a'ec les coquerelles
 Tu m'traites de tenancier d'bordel
 P't-être ben que tu trouverais ça moins drôle
 De voir ta fille dans l'fond de ma piaule

REFRAIN

(?)... faut bin de m'ergarder avec la face toute blême,
 Ah c'est effrayant d'avoir les cheveux longs d'même

J'en passerais ben un peu à votre époux
 Histoire d'y camoufler l'caillou

REFRAIN

Toé t'es pogné dans politique,
 Moé chu pogné dans ma musique
 De toute façon c'est pas important
 C'est rien qu'un autre question d'argent

REFRAIN

Pi toé la-bas tu t'penses ben fin
 Pass t'as un peu d'barbe en d'ssous de ton joint
 Si tu savais mon pauvre ti gars
 Que ça va t'en prendre ben plus que ça

REFRAIN

Pi toé l'gros chien d'capitaliste
 Avec ta gang de grosses polices
 J'ai hâte de te voir la face changée
 Le jour où ça va toute sauter

Pi quand tu passes dans ta voiture
 Avec ta gang de pas d'allure
 Traites-moé d'pouilleux tant que tu voudras
 Mes poils protègent tout ce que t'as pas

REFRAIN

À MOI LES ÉTOILES – Triniterre (1971)

La Sainte-Trinité

Ouuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuh,

Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaah à moi les étoiles
 Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaah à moi le soleil

J'ai erré si longtemps
 Dans le miroir des temps

Seul moins noir dans la nuit
 C'est le ciel de ma vie

Et de gauche et devant?
Ah derrière par devant

Ah, à moi les étoiles
Ah, à moi le soleil

Si loin et pourtant
C'est bien plus en avant

Il y a toute la galaxie
Qui chante qui vibre et luit

oooooooooooooooooooooooooooooh

À MÊME L'AVIS – Triniterre (1971)

La Sainte-Trinité

J'suis une loupe dans laquelle se converge le soleil
Je sens vivre sa chaleur dans ma tête
Un faisceau lumineux pulvérise mes deux yeux
Et je vois luire la vie dans chacun de ses plis

Je suis un prisme envahi par le spectre de la vie
J'assimile ses couleurs en facettes
La lumière sur mon front transpire à tous les tons
Et je suis l'arc-en-ciel digérant le soleil

Et du haut de là-haut je vois toute la Terre
Et je sais les secrets de tout l'univers

Je suis un cri qui s'unit à toute une symphonie
J'entends battre la vie dans mes veines
J'ai l'archet du soleil vibrant dans mes oreilles
La musique infinie du triomphe de la vie

ACCROCHÉ – Triniterre (1971)

La Sainte-Trinité

J'suis resté accroché
À l'idée de vivre
C'est plus fort que moi
Il faut que j'le dise

À tous ces gens
Qui oublie comment

C'est rien de compliquer (bis)
T'as pas besoin de livre (bis)
Il suffit d'aimer
Il suffit de vivre

Un peu chaque jour
Plus fort, toujours

Commence donc par t'aimer
Commence donc par construire
Arrête toi donc d'bluffer
Arrête toi donc d'mourir

Laisses tes bibittes
Dans ma. ... ?

La la la la (bis)

CHEZ DIEU – Triniterre (1971)

La Sainte-Trinité

Bidou bidou bidou bidouwa, minou minou minou minouwa
Bidou bidou bidou bidouwa, minou minou minou minouwa

Bonsoir mesdames, mesdemoiselles et messieurs
Mangez d'la marde et bienvenu chez Dieu
Sortez vot' grass on va s'faire un party organisé
Par la Sainte-Trinité

Tout l'monde en ligne sur la place Jacques-Cartier
Se pogne les fesses en attendant d'rentre
Sortez vot' piasse on va s'faire un plaisir d'vous collecter

Si vous cherchez une place intelligente
Pour vous caller une coup' de grosses Cinquantes
Venez pas icitte c'est aussi pire qu'ailleurs
C't'un vrai joint à détournement d'mineurs

Pi si vous êtes de ces osties d'cas rares
Que tou'es aut' club ont câlicé dewors

Venez donc nous voir pi on pourra toujours
Vous câlicher dewors à notre tour

À la batterie, André Harvey, à la console, au bar Jean-Luc Grenier

Si vous cherchez une place intelligente
Pour vous caller une coup' de grosses Cinquantes
Venez pas icitte c'est aussi pire qu'ailleurs
C't'un vrai joint à détournement d'mineurs

Pi si vous êtes de ces osties d'cas rares
Que tou'es aut' club ont câlicé dewors
Venez donc nous voir pi on pourra toujours
Vous câlicher dewors à notre tour

N'oubliez mesdames et messieurs
Le chic cabaret Chez Dieu
446 place Jacques-Cartier
Old Montreal, bring your camera

Spectacle continuél, danseuses brainless
Drogues en tous genres, filles faciles, alcool et autres féculents
Bagarres variées, descentes, toilettes et (?)
Et ce soir mesdames et messieurs
Au chic cabaret Chez Dieu
Nous avons l'ultime jouissance de vous présenter
Nul autre que Dieu lui-même

Allô!

BIBLIOGRAPHIE

1. Sites de références

INSTITUT Historica-Dominion, *Encyclopédie de la musique au Canada*, [En ligne] < <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=EMCSubjects&Params=Q1> > (25 août 2013).

ProgQuébec, [En ligne] < <http://www.progquebec.com/> > (25 août 2013).

Québec info musique.com, [En ligne] < <http://qim.com/> > (25 août 2013).

2. Ouvrages généraux

BIRON, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.

LEMIEUX, Denise, dir. *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC, 2002, 1089 p.

POIRRIER, Philippe, *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie?*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, 198 p.

3. Monographies

ANDERSON, Terry H, *The movement and the sixties : protest in America from Greensboro to Wounded Knee*, New York, Oxford University Press, 1996, 500 p.

AUBÉ, Jacques, *Chanson et politique au Québec, 1960-1980*, Montréal, Triptyque, 1990, 135 p.

BAILLARGEON, Richard et Christian Côté, *Destination ragou : une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Triptyque, 1991, 179 p.

COVACH, John, *What's that sound? : An introduction to rock and its history*, New York (NY), Norton, 2009, 566 p.

GILMORE, John, *Une histoire du jazz à Montréal*, Montréal, Lux, 2009, 411 p.

GIROUX, Robert, dir. *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, 1993, 234 p.

GIROUX, Robert, dir. *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1984, 214 p.

GITLIN, Todd, *The sixties : years of hope, days of rage*, Toronto, Bantam Books, 1987, 513 p.

HENDERSON, Stuart, *Making the Scene: Yorkville and Hip Toronto in the 1960s*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, 417 p.

JENNINGS, Nicholas, *Before the gold rush: flashbacks to the dawn of the Canadian sound*, Toronto, Viking, 1997, 228 p.

JULIEN, Jacques, *Robert Charlebois: l'enjeu d'« ordinaire »*, Montréal, Triptyque, 1987, 199 p.

- LEDUC, Mario, *Plume Latraverse, masqué/démasqué*, Saint-Laurent, Tryptique, 2003, 226 p.
- LAMONDE Yvan et Denis Saint-Jacques, *1937 un tournant culturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, 382 p.
- LAMONDE, Yvan et Esther Trépanier, *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 320 p.
- LÉGER, Robert, *La Chanson québécoise en question*, Montréal, Québec/Amérique, 147 p.
- MARWICK, Arthur, *The sixties: cultural revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958-c. 1974*, New York, Oxford University Press, 1998, 903 p.
- MATUSOW, Allen J, *The unraveling of America: a history of liberalism in the 1960s*, New York, Harper & Row, 1984, 439 p.
- MILLS, Sean, *Contester L'empire: Pensée Postcoloniale et Militantisme Politique à Montréal, 1963-1972*, Montréal, Hurtubise, 2011, 349.
- OWRAM, Doug, *Born at the right time: a history of the baby-boom generation*, Toronto, University of Toronto Press, 1996, 392 p.
- PLASSART, Marie, *La contre culture américaine des années 60: Révoltes et utopies*, Atlante, 2011, 254 p.
- RICARD, François, *La génération lyrique essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, 282 p.
- ROCHON, Gaétan, *Politique et contre-culture: essai d'analyse interprétative*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1979, 211 p.
- ROSZAK, Theodore, *Vers une contre-culture: réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, traduit par Claude ELSEN, Paris, Stock, 1970, 318 p.
- ROY, Bruno, *L'Osstidcho, ou le désordre libérateur*, Montréal, XYZ éditeur, 2008, 200 p.
- ROY, Bruno, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 1991, 452 p.
- ROY, Léo, *La merveilleuse époque des groupes québécois des années 60*, Québec, Rétro Laser, 2003, 225 p.
- WARREN, Jean-Philippe, *Une douce anarchie: les années 68 au Québec*, Montréal, Boréal, 2008, 311 p.
- WILENTZ, Sean, *Bob Dylan in America*, New York, Doubleday, 2010, 396 p.
- ZIMMERMAN, Nadya, *Counterculture kaleidoscope: musical and cultural perspectives on late sixties San Francisco*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2008, 230 p.

4. Mémoires et thèses

- BEAUDRY, Jennifer, *Vers une scène commune: rapports croisés entre poésie et chanson chez Raoul Duguay (1966-1970)*, mémoire de M.A (littérature), Université de Montréal, 2011, 110 p.

- DESTREMPES-VALIQUETTE, Josée, *Poèmes et chants de la Résistance-3 : un langage musical populaire différent*, mémoire de M.A. (musique), Université McGill, 1980, 98 p.
- DURAND, Caroline, *Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980*, mémoire de M.A. (histoire), Université de Montréal, 2004, 115 p.
- GAUVREAU, Claude, *De Mainmise à Voir : l'évolution de la presse alternative au Québec : 1970-1990*, mémoire de M.A. (communication), Université du Québec à Montréal, 1992.
- MOORE, Marie-France, *Contre-culture et culture politique au Québec une analyse de contenu de la revue Mainmise*, mémoire de M.A. (science politique), Université du Québec à Montréal, 1975, 297 p.

5. Articles de revues scientifiques et chapitre d'ouvrages collectifs

- BELLAVANCE, Guy, « La culture québécoise et ses politiques : entre *mainstream* mondial et contre-courants identitaires », *Musées*, vol. 18, n° 1, 1995, p. 30-34.
- BENNETT, Andy, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume! La revue des musiques populaires*, traduit par Jedediah SKLOWER, vol. 9, n° 1, 2012, p. 19-31.
- BIBLIOTHÈQUE et Archives nationales du Québec, « Dossier : Le Québec contre-culturel », *À rayons ouverts*, n° 86, printemps-été 2011.
- DUCHASTEL, Jules, « La contre-culture, l'exemple de Mainmise », dans *L'avantgarde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 561-581.
- DUCHASTEL, Jules, « Culture et contre-culture : idéologie et contreidéologie », dans *Idéologies au Canada français (1940-1976)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, vol.3, p. 173-216.
- DUCHASTEL Jules, « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », dans *La transformation du pouvoir au Québec. Actes du colloque de l'ACSALF*, Montréal, Albert Saint-Martin, 1979, p. 253-264.
- DURAND, Caroline, « Entre exportation et importation », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 60, n° 3, hiver 2007, p. 295-324.
- FERRAND, Laure, « Les approches des *cultural studies* et de Simon Frith. Des subcultures à la musique comme accompagnateur du quotidien », *Sociétés*, n° 3, 2012, p. 35-45.
- FORTIN, Andrée, « Les revues de gauche au Québec, 1960 et 1970 », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, n° 2, hiver 2011, p. 78-86.
- GAUVIN, Lise, « Les revues littéraires québécoises de l'université à la contre-culture », *Études françaises*, vol. 11, n° 2, 1975, p. 161-183.
- GRENIER, Line, « From 'Diversity' to 'Difference' », *New Formations*, vol. 9, 1989, p. 125-42.
- GRENIER, Line, « "Je me souviens"... en chansons : articulations de la citoyenneté

- culturelle et de l'identitaire dans le champ musical au Québec », *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 2, 1997, p. 31-47.
- GRENIER, Line, « The Aftermath of a Crisis: Quebec Music Industries in the 1980s », *Popular Music*, vol. 12, n° 3, octobre 1993, p. 209-227.
- GRENIER, Line, « Si le "québécois pure laine" m'était chanté! Réflexions sur la spécificité de la musique francophone au Québec », dans *Les pratiques culturelles de grande consommation, le marché francophone*, Québec, Nota Bene, 1992, p. 91-104.
- GRENIER, Line et Val Morrison, « Le Terrain socio-musical populaire au Québec : "Et dire qu'on ne comprend pas toujours les paroles..." », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995, p. 75.
- KEISTER, Jay, « «The Long Freak Out»: Musique inachevée et folie contre-culturelle dans la musique d'avant-garde des années 1960 et 1970 », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 2, 2012, p. 69-89.
- KLANICZAY, Gábor, « L'underground politique, artistique, rock (1970-1980) », *Ethnologie française*, vol. 36, n° 2, juin 2006, p. 283-297.
- KRAMER, Michael J., « "Can't Forget the Motor City": Creem Magazine, Rock Music, Detroit Identity, Mass Consumerism, and the Counterculture », *Michigan Historical Review*, vol. 28, n° 2, octobre 2002, p. 42-77.
- LAMONDE, Yvan, « L'histoire culturelle comme domaine historiographique au Québec », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 51, n° 2, 1997, p. 285-299.
- LAMOUREUX, Ève, « L'art de la manif réinventé ? Analyse de l'importance actuelle des pratiques culturelles et artistiques », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 21, n° 2, 2013, p. 70-81.
- LE RISBÉ, Michelle, « Les mouvements nationalitaire et contre-culturel à travers la chanson québécoise », *Observatoire de l'imaginaire contemporain*, 2000, [En ligne] < <http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/oic1/le-risbe-les-mouvements.pdf.7> > (25 août 2013).
- MOORE, Marie-France, « Mainmise, version québécoise de la contre-culture », *Recherches sociographiques*, vol. 14, n° 3, 1973, p. 363-381.
- MOORE, Ryan, « « Break on Through » : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 1, septembre 2012, p. 33-49.
- SANTINI, Sylvano, « La "bâtardise" de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites », *Globe*, vol. 14, n° 1, 2011, p. 53-75.
- SPECTOR, Stanley J., « Les Grateful Dead et Friedrich Nietzsche : transformation de la musique, transformation de la conscience », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 2, 2012, p. 91-105.

- STRAW, Will, « In and around Canadian music », *Journal of Canadian studies*, vol. 35, n° 3, 2000, p. 173-183.
- STRAW, Will, « Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, p. 368-388.
- TANDT, Christophe Den, « La Culture rock entre utopie moderniste et construction d'une industrie alternative », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 2, 2012, p. 15-30.
- WARREN, Jean-Philippe, « Fondation et production de la revue *Mainmise* (1970-1978) », *Mémoires du livre*, vol. 4, n° 1, 2012, p. 0-0.
- WARREN, Jean-Philippe, « Les premiers hippies québécois », *Liberté*, n° 299, printemps 2013, p. 22-24.
- YELLE, François, « Cultural studies, francophonie, études en communication et espaces institutionnels », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 47, 2009, p. 67-90.

6. Articles de blogue

- DESROSIERS, Sébastien, « Disques Majaro », *Patrimoine P.Q. : Revaloriser la scène québécoise des décennies 60 & 70* [article de blogue en ligne] < <http://patrimoinepq.blogspot.ca/2009/07/les-disques-majaro-la-carriere-du.html> > (16 septembre 2014).
- DESROSIERS, Sébastien, « Le Nouvel Ensemble Folklorique du Québec - Reels psychadeliques Volumes 1 & 2 (Révolution; 1969) », *Patrimoine P.Q. : Revaloriser la scène québécoise des décennies 60 & 70* [article de blogue en ligne] < http://patrimoinepq.blogspot.ca/2013/12/01_archive.html > (16 septembre 2014).
- DESROSIERS, Sébastien, « Miscellannées du rock québécois (1970-1974) », *Patrimoine P.Q. : Revaloriser la scène québécoise des décennies 60 & 70* [article de blogue en ligne] < <http://patrimoinepq.blogspot.ca/2009/10/raoul-duguay-1969.html> > (16 septembre 2014).

7. Sources musicales

- BARON-PHILIPPE-DE-NOTRE-DAME, *Hier Matin/Micro-Rêve* [téléchargement], Disque monde, 1967.
- CHARLEBOIS, Robert et Louise Forestier, [Robert Charlebois et Louise Forestier] [édition disque compact (DC)], Montréal, Gamma, 1968.
- CHARLEBOIS, Robert, [Le Mont Athos] [Long Jeu (LJ)], Gamma, 1971.
- CHARLEBOIS, Robert, [Québec love] [DC], Montréal, Gamma, 1969.
- CHARLEBOIS, Robert, [Superfrog] [LJ], Montréal; Toronto, Barclay, 1972.
- FORESTIER, Louise, *Avec Enzymes* [LJ], Montréal, Gamma, 1970.

- INFONIE (l'), *Mantra* [LJ], Polydor, 1970.
- INFONIE (l'), *Vol. 333* [téléchargement], Kotaï, réédition Mucho Gusto records, 1973.
- INFONIE, (l'), *André Perry présente l'Infonie (Vol. 3)* [téléchargement], Montréal, Polydor, réédition Mucho Gusto records, 1969.
- LANG, Penny, *Gather Honey* [DC], Borealis, Toronto, 2001.
- LATRAVERSE, Plume et le Docteur Landry, *Triniterre* [LJ], Montréal, Trans-World, 1971.
- LATRAVERSE, Plume, « Le Reel de la Casa », *All Dressed* [DC], 1978.
- MOREAU, Jean-Guy, Robert Charlebois et Mouffe, *Terre des bums* [LJ], Montréal, Phonodisque, 1967.
- QUATUOR DE JAZZ LIBRE DU QUÉBEC (le), *Le Quatuor de Jazz Libre du Québec* [LJ], Radio-Canada et London Records, 1967.
- QUATUOR DE JAZZ LIBRE DU QUÉBEC (le), *Le Quatuor de Jazz Libre du Québec 1973* [LJ], réédition Tenzier, 2011.
- SINNERS (Les), *La Révolution française, Vol. 1* [DC], Saint-Laurent, Disques Mérite, 2002.
- SINNERS (Les), *La Révolution française, Vol. 2* [DC], Saint-Laurent, Disques Mérite, 2002.
- VILLE-ÉMARD BLUES BAND, *Live à Montréal* [DC], Montréal, ProgresSon, 1974, réédition de 2004,

8. Sources écrites (périodiques et quotidiens)

- Hobo-Québec*, 1973-1981
- La Claque*, 1970
- Le Carré*, 1969
- Le Devoir*
- La Presse*
- Le Village du Carré Saint-Louis*, 1970-1971
- Le Voyage*, 1968
- Logos*, 1967-1973
- Mainmise*, 1970-1978
- Rézo*, 1969

9. Autres documents sources

- BEAUCHAMP, Mathieu, « Le peintre de chansons », *D'un Plume à l'autre*, documentaire

- radiophonique, Radio-Canada, [En ligne]
 < <http://ici.radiocanada.ca/radio/Plume/index.shtml> >, (25 août 2014)
- BIBLIOTHÈQUE et Archives nationales du Québec, *Contre-culture : manifestes et manifestations* [Exposition à la Grande bibliothèque], BAnQ, 2011.
- CHARTRAND Alain, *La maison du pêcheur*, Québec, Les films Séville, 2013 (97 min.).
- GODBOUT, Jacques, *Kid sentiment* [DVD], Montréal, Office national du film, 1967 (87 min.)
- LABRECQUE Jean-Claude, *La nuit de la poésie, 27 mars 1970* [DVD], Montréal, Office national du film, 1970 (111 min.).
- LATRAVERSE, Plume, *Tout Plume (... ou presque)*, Montréal, TYPO, 2014, 497 p.
- ROBILLARD, Yves et Médiart, *Québec underground : (dix ans d'art marginal au Québec) : 1962-1972, tome 1-2-3*, Montréal, Éditions Médiart, 1973.
- VALLIÈRES, Pierre, *Nègres blancs d'Amérique : autobiographie précoce d'un « terroriste » québécois*, Ottawa, Éditions Parti Pris, 1967, réédition de 1994, TYPO, 472 p.
- Village Carré StLouis* [document cartographique], Collection nationale, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, G/3454/M65:3C37/1970/V55 CAR.
- YAUGUD DUGUAY, Raoul luôaR, *L'Infonie : Le bouttt de touttt*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2000, 333 p.
- YAUGUD DUGUAY, Raoul luôaR, *Musiques du Kébèk*, Montréal, Éditions du jour, 1971, 331 p.